

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**Reescritura, archivo y perversión en Crónica de una
muerte anunciada de Gabriel García Márquez**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Guillermo Raffo Ramos

Lima – Perú

2014

**Para mis padres,
Guillermo Raffo Sánchez
y Efigenia Ramos Mancilla.**

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	04
CAPÍTULO I	
<i>CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA</i> ANTE LA CRÍTICA	13
1. 1. Percepción inmediata	14
1. 2. Percepción mediata	24
1. 3. Balance final: Principales líneas interpretativas	31
CAPÍTULO II	
MEMORIA Y REESCRITURA DEL ARCHIVO EN <i>CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA</i>	35
2. 1. El autor implícito y el narrador	35
2. 2. Testimonio, memoria y archivo: el espejo roto de la memoria	41
2.2.1. El testimonio	41
2.2.2. La memoria	44
2.2.3. El archivo	46
2. 3. Elaboración del archivo narrativo	51
CAPÍTULO III	
EL GRAN OTRO PERVERSO EN <i>CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA</i>	58
3. 1. ¿Cómo se construye la perversión?	58
3. 2. Instrumentos del gran Otro	61
3.2.1. Ángela Vicario, sus padres y Bayardo San Román	62
3.2.2. Pedro y Pablo Vicario	64
3. 3. Ética artificial	69
3. 4. CMA como artefacto estético	72
3. 5. Trabajo de duelo	75
CONCLUSIONES	77
BIBLIOGRAFÍA	79

INTRODUCCIÓN

En el año 1998, leí por primera vez *Cien años de soledad*, novela de Gabriel García Márquez (Aracataca, 1928). Su lectura fue decisiva en mi vida como lector y de gran estímulo para escribir ficción. Gracias a este excepcional libro, descubrí a un grupo de escritores preocupados por llevar la literatura latinoamericana a nuevas formas de narrar la realidad y tocar los temas más complejos de nuestros países. Autores como Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, José Donoso y, antes de ellos, Roberto Arlt, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Ernesto Sabato y Juan Carlos Onetti nos han dejado sin ninguna duda las mejores novelas escritas en nuestro idioma. En este contexto, mi interés por leer las novelas de García Márquez fue en aumento. Así que estando en el segundo año del pregrado en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el 2001, se me presentó la oportunidad de hacer una monografía sobre *Crónica de una muerte anunciada*¹. Bajo la orientación del profesor Edgar Álvarez Chacón, la abordé empleando los tópicos de la fatalidad griega y el chivo expiatorio desde la postura de René Girard (1983, 1997), como elemento que purifica a la comunidad de la desestabilización social provocada por la noticia de la desfloración de Ángela Vicario, lo cual trajo como consecuencia que sea devuelta a la casa paterna en su primera noche de bodas, y ocasionó, a su vez,

¹ En adelante, me referiré a la novela solo con el nombre abreviado CMA.

la venganza sanguinaria de los hermanos Vicario contra Santiago Nasar. Al calificar mi monografía, el profesor Álvarez me formuló la siguiente pregunta: “¿Lo que se cumple es el mandato del destino como ente abstracto o el de la sociedad, de esa sociedad que obliga a los Vicario a encontrar y ejecutar a la víctima?”.

Algunos años después, mi interés por CMA y por responder esta pregunta, me llevó a seguir investigando sobre el tema. Luego de varias lecturas preliminares, aparecieron otras interrogantes que me hicieron profundizar más en su estudio. Por lo que decidí ampliar mi monografía y trabajarla en formato de tesis. Nuevamente con la orientación del profesor Edgar Álvarez, logré acopiar los numerosos artículos sobre CMA, así como el material bibliográfico para construir el marco teórico y la metodología, lo que a su vez, me condujo a ampliar considerablemente mi inicial campo de investigación y posteriormente, a colegir que más allá del tema de la fatalidad y el chivo expiatorio, CMA ofrece una lectura más compleja para entender a mayor detalle la intención del autor implícito y cuál es el rol que cumple la fatalidad y las tradiciones del pueblo.

Entonces, la razón de la presente investigación está basada en lo siguiente: en CMA los tópicos de la memoria, el archivo y la perversión son herramientas que permiten ahondar mucho más en el análisis y la interpretación que otros acercamientos planteados reiteradamente por la crítica. CMA es una suerte de recolección de memorias individuales, que a su vez conforman una memoria colectiva, donde el asesinato de Santiago Nasar quedó almacenado como una herida simbólica que exige curación. Y es a partir de este hecho donde vemos cómo el narrador construye la historia de lo

sucedido, buscando aparentemente la verdad del origen del asesinato. A su vez —mediante el narrador—, el autor implícito mostrará la forma en que la perversión está instalada en la realidad social de los personajes. Como un dios diabólico y obsceno, el gran Otro perverso les exige la naturaleza compulsiva y obscena de su goce a los hermanos Vicario, mediante el cumplimiento de las tradiciones del pueblo; entre ellas, ajusticiar a Santiago Nasar.

Asimismo, la presente investigación se centrará específicamente en el análisis de los conceptos de memoria, archivo y perversión. Y para esto, nos referiremos en un primer momento a la crítica sobre el estado de la cuestión de la obra, muy especialmente a la que aborde los aspectos que aquí serán considerados. Posteriormente hablaremos con más detalle sobre los conceptos mencionados y su relación con la novela.

Es de nuestro interés analizar cómo se elabora la reconstrucción de la memoria y el archivo en CMA y cómo se manifiesta el fenómeno de la perversión en todo el colectivo del pueblo donde transcurre la novela. Sobre la base de este inicial acercamiento, el presente trabajo busca dar respuesta a las siguientes interrogantes: ¿De qué forma se plasman los conceptos de testimonio, memoria, archivo y perversión en CMA? ¿Cuál es la función y la intención del autor implícito y la del narrador? ¿Por qué el autor implícito elabora CMA si no dice nada diferente del sumario? ¿De qué manera se instala la perversión en el pueblo de CMA y cómo sobre la base de la misma, se construyen las identidades de los ajusticiadores/asesinos y ajusticiado/víctima? ¿Qué autor detrás de los hermanos Vicario es el auténtico asesino de Santiago Nasar y quién manipula a la población construyendo una ética artificial?

Finalmente, ¿de qué manera los pobladores podrían superar el recuerdo del crimen de Santiago Nasar?

Para abordar la resolución de estas preguntas, he formulado las siguientes hipótesis:

I. La intención del narrador al reconstruir la memoria colectiva del pueblo indicando que fue por obra del azar el hecho que nadie avisara a tiempo a Santiago Nasar sobre las intenciones de los Vicario, no hace más que evidenciar su complicidad y responsabilidad en el crimen, con las tradiciones del pueblo y su incapacidad para alzar su voz y buscar justicia para intentar reparar los recuerdos. Es decir, su versión de lo sucedido se queda en lo que Todorov categoriza como memoria literal, una memoria donde el presente se somete al pasado —que es lo inverso a lo que se debería alcanzar: una memoria ejemplar, donde se aprovechen las lecciones de las injusticias pasadas para luchar contra las que se producen en el ahora—. Por el contrario, afirmo que es el autor implícito quien se encarga de mostrar lo pernicioso de la escritura y la legitimación de versiones alteradas, manipuladas, silenciadas, usando el discurso del poder, manifiesto en el texto de la crónica del narrador; y utilizará el autor implícito el discurso estético-literario de CMA para transgredir el sistema discursivo tradicional del pueblo, legitimado de forma histórica y legal en la versión oficial de la “tragedia” de Santiago Nasar, escrita en el sumario.

II. Sostengo también que el fenómeno de la perversión está instalado en las tradiciones e idiosincrasia del pueblo de CMA. Así mismo, se construye una ética artificial para justificar la perversión, donde los hermanos Vicario se declaran inocentes del asesinato de Santiago Nasar, asumiéndose como

ejecutores de un acto de justicia. Lo que en términos lacanianos se entendería de la siguiente manera: los hermanos Vicario son fantasmas, en el sentido que construyen su identidad de ajusticiadores para satisfacer el goce obscuro del gran Otro. De la misma manera, el gran Otro construye para Santiago Nasar la identidad del sujeto que deshonró a Ángela Vicario —y a partir de aquí la doble muerte de Santiago Nasar, una simbólica y otra real—. Estas tradiciones entonces —causas ideológicas que les ordenan llevar a cabo el asesinato, él mismo, incluso por el que estuvieron dispuestos a dar sus vidas— los hacen partícipes de la perversión del crimen y hacen también cómplice a todo el pueblo. La ética queda invertida, la auténtica creencia que expresa un compromiso ético incondicional queda anulada por el acto deshonesto, y el asesinato es justificado por la tradición.

Para demostrar estas hipótesis emplearé los aportes de la narratología, sociología, filosofía y psicoanálisis, utilizando los conceptos propuestos por Chatman, Martínez, White, González Echevarría, Todorov, Jelin, Ricoeur, Lacan y Žižek. Categorías como autor implícito, narrador, historia, discurso y ficción serán tomadas de Chatman, Martínez y White, con la intención de diferenciar claramente la función del autor implícito y la del narrador, así como la manera en que se configura CMA en el plano del discurso y de la historia. Utilizaré también desde los estudios de sociología y filosofía, categorías como testimonio, archivo, memoria literal, memoria ejemplar y trabajo de duelo, que serán tomadas de González Echevarría, Todorov y Jelin, con la intención de describir el proceso por el cual el autor implícito elabora el archivo narrativo de CMA. A su vez, me interesa el papel que cumple la escritura en la construcción del mundo representado, y por otro lado, cómo la culpa y el olvido impiden una

respuesta contraria a la verdad oficial. Finalmente, emplearé los aportes del psicoanálisis. Es así que emplearemos tópicos como la perversión, el fantasma, el deseo, el goce y el gran Otro —aportes de Lacan y Žižek— para presentar la forma en que la perversión se ha instalado en la idiosincrasia del pueblo y en la manera en que dicta sus leyes. La selección de este marco teórico es justificable, puesto que a nivel de la historia, CMA es un intento de reconstruir el hecho a partir de la memoria y los archivos; y a nivel del discurso, vemos cómo el autor implícito por medio del narrador estructura CMA con la intención de mostrar la verdad oculta tras la historia oficial. Y veremos cómo luego de 27 años el asesinato de Santiago Nasar, debiendo ser ya un crimen prescrito, continúa sin encontrar el perdón.

El método que voy a utilizar es analítico. Analizaré mediante las herramientas ya mencionadas, el papel que cumple la verdad. Es decir, la búsqueda del narrador por reconstruir la historia, mediante la recolección de testimonios, y la forma en que va encontrando trabas de tipo fatalistas, en esa búsqueda de respuestas, no haría más que evidenciar su intención de justificar el asesinato atribuyéndoselo al destino fatídico de Santiago Nasar y de esta manera encubrir la verdad, cuyo ocultamiento obedece a la irresponsabilidad de todo el pueblo, a su ética artificial y al modo perverso en que reaccionaron ante el crimen, que convierte al texto de la crónica del narrador en memoria literal, un texto que no puede usarse para el bien, para hacer justicia y para que este tipo de crímenes no vuelvan a repetirse. A partir de aquí, veremos cómo el autor implícito deconstruye la crónica fatalista-autoritaria del narrador mediante su propuesta estético-literaria de la novela.

El presente trabajo está dividido en tres capítulos. En el primero, se establecerá un recuento de los principales aportes sobre CMA desde la década de los ochenta hasta la actualidad, para lo cual dividiré el capítulo en tres partes: Percepción inmediata, percepción mediata y balance final. En los dos primeros, exploraremos las principales propuestas estudiadas por la crítica, y concluiremos esta sección identificando las principales líneas interpretativas, que nos serán de mucha utilidad para el desarrollo de nuestra investigación. Tópicos como la tragedia griega y el canon de la novela policial fueron estudiados principalmente en la década de los ochenta. Argumentando que CMA es el resultado de ambos géneros, a su vez enriquecidos con los elementos de la crónica periodística e investigación jurídica. Asimismo, la fatalidad y la transgresión de la influencia de la tragedia griega, del género policial, la novela rosa, la investigación periodística y forense, y el código de honor son parodiados con el fin de denunciar las formas de ocultamiento que usan los pobladores para eximirse de responsabilidades. Finalmente, uno de los elementos estudiados recientemente por la crítica es el aspecto de la escritura en CMA y el papel que desempeña. Quedando en evidencia que la construcción de CMA es el resultado de una serie de archivos previos, encabezados por el más antiguo, la referencia intertextual del asesinato de Julio César. En el segundo capítulo, desarrollaremos el papel que cumplen el narrador y el autor implícito en la elaboración del archivo narrativo de CMA. Nos interesa dejar en claro cuáles son las intenciones de cada uno y demostrar cómo el primero escribe el texto de la crónica para librar sus culpas y la del pueblo; y el segundo elabora el texto de la novela para mostrar lo pernicioso de la escritura, deconstruyendo el texto del sumario y de la crónica del narrador,

mostrando que han sido manipulados y legitimados mediante el discurso perverso del poder. Para esto, estudiaremos los tópicos de testimonio, memoria y archivo, y de esa manera abordaremos con mayor amplitud la forma en que se elabora el archivo en CMA. Para este capítulo nos han sido muy útiles los aportes de González Echevarría, Paul Ricoeur y Tzvetan Todorov en lo relacionado a archivo, testimonio y memoria, respectivamente. Finalmente, en el tercer capítulo analizaremos, usando principalmente los aportes de Jacques Lacan, Slavoj Žižek y Elizabeth Jelin, el modo en que la perversión manipula la conducta de los pobladores de CMA y de qué manera fue decisivo para que el asesinato de Santiago Nasar se lleve a cabo. Para esto, expondremos cómo surge la perversión, de qué manera los protagonistas del crimen se convierten en instrumentos de goce del gran Otro guiados por una ética artificial. Asimismo, nos interesará plantear si es posible trazar el asesinato como artefacto estético a pesar que lo condenemos moralmente. Concluiremos el capítulo planteando la manera en que los personajes podrían superar la memoria literal y la perversión, y aún más importante, cómo este tipo de análisis, a partir de lo expuesto sobre CMA, ofrece alternativas para repensar nuestra propia identidad cultural, y mediante el uso de la memoria ejemplar, el compromiso ético, actuemos solidariamente para superar nuestras diferencias, nuestros pasados traumáticos y así construir una nueva narración democrática y efectiva que se imponga sobre narraciones manipuladoras y autoritarias.

La presente investigación no sería posible sin la ayuda de un grupo valioso de personas. Agradezco en primer lugar a Edgar Álvarez Chacón, asesor de tesis, por su inestimable contribución y orientación para finalizar nuestro estudio. A Victor Quiroz, por sus apreciadas sugerencias tanto para el

proyecto de tesis, como para la búsqueda bibliográfica. A Victor Hugo Loustaunau por sus estimados consejos y a Fi Tazzioli por sus palabras de aliento. A Luis Tolentino y Carlos García Miranda por sus observaciones y su invaluable amistad. A Allan Silva Peralta y a Andrés López Velarde, por nuestras imperecederas conversaciones sanmarquinas. Finalmente, a mi madre y a mi hermana, por su incondicional paciencia y comprensión. Para ellos, todo mi afecto e infinita gratitud.

CAPÍTULO I

***Crónica de una muerte anunciada* ante la crítica**

A lo largo de más de treinta años de su primera publicación —28 de abril de 1981²—*Crónica de una muerte anunciada* se ratifica como una de las mejores novelas de Gabriel García Márquez. Lo que se corrobora no solo con su salida al mercado con un tiraje fabuloso³, éxito en ventas y público aún vigente, sino en la escritura de numerosas reseñas, notas periodísticas, estudios y análisis críticos que se han ido sucediendo en estos años. Para propósitos de la presente investigación, conviene revisar y dialogar con el corpus de la crítica sobre CMA, en especial con aquellos aspectos que serán útiles para el desarrollo de los siguientes capítulos. Por lo cual, el presente capítulo se dividirá en tres partes: percepción inmediata, percepción mediata y finalmente un balance respecto a las principales líneas interpretativas. En base a este recuento, plantearemos nuestras hipótesis con el objetivo de contribuir

² Sobre el lanzamiento de CMA, consúltese: Alfonso (2013), Delgadillo Martínez (2012), Martin (2011), Díaz-Migoyo (1987), Reyes (1983), Cobo Borda (1981), entre otros.

³ Gerald Martin es muy preciso en cuanto a las cifras: “[...] cuando el libro fue lanzado —simultáneamente— en España (Bruguera), Colombia (Oveja Negra), Argentina (Sudamericana) y México (Diana), se alcanzaron unas cifras de venta astronómicas. El 23 de enero de 1981, *Excelsior* informó de que habían impreso más de un millón de ejemplares para el mundo hispanohablante: doscientas cincuenta mil ediciones en rústica para cada uno de los cuatro países, y cincuenta mil tapas duras para España. Se decía que Oveja Negra había acabado el trabajo en abril, la mayor tirada de la historia para una novela latinoamericana. El 26 de abril, *Excelsior* anunció que se estaban invirtiendo ciento cuarenta mil dólares en publicidad tan solo en México y que el libro se estaba traduciendo a treinta y un idiomas. Se vendía en quioscos y en puestos de golosinas callejeros de toda América Latina” (Martin, 2011: 464-465). Montserrat Ordoñez detalla también las cifras del tiraje en Colombia: “[...] se imprimieron más de un millón de ejemplares: Carvajal S. A., Cali, imprimió 150.000 en pasta dura y 500.000 en rústica. Printer Colombiana, Bogotá, imprimió 400.000 más” (Ordoñez, 1981:187).

en un aspecto importante que no ha sido suficientemente desarrollado por la crítica de la novela hasta la fecha.

1. 1. Percepción inmediata

En la década de 1980, son muy interesantes los trabajos que articulan la novela con la fatalidad, la tragedia griega, el rito del sacrificio y el género policíaco. Es el caso de Cornejo Polar, que en su reseña sobre CMA, destaca dos temáticas importantes: la tragedia y el canon de la novela policial (cuya estructura invierte el autor implícito⁴), y la forma cómo ambas están magistralmente unidas. Señala, por un lado, que es el narrador el que invierte la estructura de la novela policial, anunciando el asesinato al inicio del texto, y generando tensión mediante interminables interferencias que intentan oponerse a lo anunciado. Este cambio del narrador “está motivado por la acción preexistente de un Destino trágico (Cornejo Polar, 1981: 142)”. Vemos entonces que el narrador estructura CMA armonizando géneros muy diferentes (alta cultura-literatura trivial) utilizando el destino trágico a partir del modelo de la tragedia griega.

La tragedia aporta a *Crónica de una muerte anunciada*, en primer lugar y sobre todo, la omnipresencia de los designios que deberán cumplirse minuciosamente pese a la voluntad de los hombres y a la imprevisibilidad de sus acciones. Por eso la trama argumental parece pautada y definida desde el comienzo mismo por un Destino que otorga a cada quien una determinada función en orden a lo único que realmente interesa: su cumplimiento exacto y riguroso. Y de aquí surge, como en las tragedias, todo un sistema de representaciones, desde la caracterización de personajes obsesivos por cumplir oscuramente una acción que no comprenden del todo, hasta la reunión vociferante o apenas audible de masas corales que se espantan, pero al mismo

⁴ Luis Millones también comparte la opinión de la inversión de la estructura del género policíaco en CMA, y más todavía, la inversión del misterio: “[...] el texto deja el enigma por la duda que impone no sobre los actos sino sobre las categorías de víctima, asesinos, culpables” (Millones Figueroa, 1989: 92).

tiempo se legitiman, ante el único hecho que han estado esperando (Cornejo Polar, 1981: 141).

Mejía Duque, al igual que Cornejo Polar, resaltará la influencia de la tragedia griega: “Su anécdota —aquel crimen ineluctablemente ejecutado a pesar del rumor y la publicidad que lo preceden, y en los que todo el vecindario participa— sugiere objetivamente en pleno trópico el guiño del destino que ejemplarizaron los trágicos antiguos” (Mejía Duque, 1981: 25). Por su parte, Santiago Gamboa incidirá también en este punto, enfatizando en la resemantización de la tragedia. Es decir, en el traslado al contexto actual de la fatalidad, aquello que decide los destinos y la voluntad de los pobladores (Gamboa, 1981: 5-7) ⁵.

Sobre lo expuesto por estos autores, vemos que el tema de la tragedia griega será el modelo utilizado para la estructura de CMA, así como también su intención de no pertenecer a un solo género literario, sino intentar crear puentes entre las fronteras de los mismos. Lo que resultaría complicado de clasificar para la crítica.

Con *Crónica*... reanuda su autor el circuito de la mejor creación literaria sintetizando al menos dos aspectos, uno formal y otro temático, de su producción: el de la crónica y el de la fatalidad. Ciertamente en este caso no podemos limitarnos a una estricta comprobación de géneros, pues tan impropio sería hablar de crónica como tragedia. El problema de los géneros es uno de los que tiene planteados la literatura contemporánea. [...] Estamos de todos modos, ante una obra que participa fundamentalmente de los rasgos de la crónica y la tragedia, cuya lectura subyuga y estremece (Dueñas Martínez, 1981).

⁵ Cobo Borda también enfatiza en la resemantización de CMA pero como una tragedia moderna: “Santiago Nasar [...] es entonces el eje en torno al cual se arma esta nueva tragedia griega, surcada de coincidencias funestas y de presagios evidentes” (Cobo Borda, 1981: 506). García Quintero, por su parte, encuentra en el destino una respuesta contra el absurdo: “La maraña de acontecimientos causales y simultáneos hace pensar, además, en el fátum como algo incomprensible por el absurdo que teje, comunica y da sentido a la existencia; asunto sobre el cual la novela aporta una impecable lección de la realidad humana como fuente primera y esencial del arte literario” (García Quintero, 2007).

CMA toma elementos de la tragedia griega y el género policiaco, pero también se sirve de otros elementos, como el texto periodístico y mítico⁶, e inmediatamente deconstruye estos elementos que cobrarán una nueva significación:

CMA se muestra a la luz de lo expuesto como un texto irreverente, que anula lúdica o irónicamente al modelo que propone (crónica), así como al modelo opuesto que permite inferir (texto mítico) [...] En ese sentido, la obra estudiada aparece como un objeto “oscilante” que invita a un análisis deconstruccionista: los significados míticos o desmitificadores solo existen transitoriamente, por transformarse en significantes que originan otros significados (desmitificadores o míticos), sin que se pueda llegar a una captación definitiva, a un centro que fije el ser del texto (Solotorevsky, 1986: 1091)⁷.

Ahora bien, estos elementos míticos (la tragedia, el fánum) se deconstruirán en el contexto moderno del Caribe colombiano y se integrarán finalmente en la ideología dominante del pueblo. Juan Manuel Marcos, por su parte, situará a la novela de García Márquez como crónica periodística —cuya prosa fluye cinematográficamente—, resaltando temas importantes, como el sistema judicial, eclesiástico y retrógrado, el subdesarrollo y el machismo:

“[...] es un reportaje literario, basado en un hecho real, que intenta documentar retrospectivamente un crimen pasional, cometido en el infierno subdesarrollado de una provincia colombiana, encendida de prejuicios atávicos, resentimientos de clase y un sistema eclesiástico y

⁶ Sobre esto, Santiago Gamboa en su prólogo a CMA opinará lo siguiente: “Las fronteras entre la crónica periodística y de la literatura se disuelven y ningún dato queda suelto, nada de lo narrado aparece sin previa justificación” (Gamboa, 1981: 7). Rohner y Durisch Acosta señalarán que no es ni crónica ni relato policial, sino que “la obra nació del deseo de combinar novela policíaca y tragedia griega” (Rohner y Durisch Acosta, 2007:137). Por su parte, Ignac Fock sostiene que CMA es un texto de género indefinible: “García Márquez rompió con las reglas del género mencionado, no solo debido a su argumento sino también por lo que hizo con su manera de narrar. Combinó dos tipos de textos, en principio incombinales en una obra literaria: el relato policial y un texto cuyo objetivo es informar, y que conecta con una crónica periodística o un informe jurídico” (Fock, 2010:199-200). Finalmente, Camacho Delgado afirma que CMA puede ser considerada como una novela policíaca, que toma los métodos de la investigación periodística y cuyo final es abierto (Camacho Delgado, 2006: 53-55).

⁷ Kathleen N. March da cuenta de esta transgresión a la fórmula detectivesca: “Todo ello nos hace preguntarnos ante qué género literario estamos. *Crónica de una muerte anunciada* es una historia trágica, sus sucesos se encadenan con rapidez dirigida pero precipitada, típica de las novelas de aventuras” (March, 1983: 66). Y por su parte, Palencia-Roth lo complementa: “García Márquez deconstruye —ironiza— el género policiaco al mismo tiempo que lo utiliza” (Palencia-Roth, 1989: 12).

judicial regresivo, que alimenta un código de honor machista y medieval” (Marcos, 1982).

Por otro lado, a modo inverso que la novela policial, el asesinato de Santiago Nasar es anunciado fatalmente al comienzo de la novela, es decir, se revela el final al comienzo del libro⁸; a pesar de eso, el lector tiene la impresión de que ocurrirá otro final, o en su defecto, pretende buscar otro final, haciéndose partícipe de la lectura⁹.

Su lectura, rápida y sin obstáculos, nos lleva a preguntarnos si el azar hará desviar los acontecimientos en tal forma que contradigan la sentencia final. Ya somos cómplices de Santiago Nasar y hasta queremos modificar la historia, perplejos ante la pasividad de los personajes que lo rodean y frente a la evidencia de que, en el fondo, nadie deseaba su muerte (Caillaux Zazzali, 1981: 94).

Pero finalmente los intentos del lector son inútiles:

[...] el lector de *Crónica*... no ve más allá de cuanto ven sus personajes: se siente prisionero, incómodo y enredado en la monotonía de las sucesiones y de las repeticiones de las estructuras, desorientado en el ajedrez de las hipótesis [...] [a merced] de un adversario escondido que cierra, a su favor, una partida aparentemente sin fin (Ávila, 1983: 40)¹⁰.

De esta manera, CMA busca como lector modelo a un detective que resuelva los misterios y cambie favorablemente los hechos, pero lamentablemente el lector fracasa, al igual que el narrador en el intento. Entonces, puesto que ya el lector conoce el desenlace de la historia, se interesa más en la forma en que se enlazan los acontecimientos: “El narrador entonces se aparta del azar, para adentrarse en los recónditos límites de la fatalidad. En ese sentido, y en un primer momento, la condición humana

⁸ De modo inverso al esquema de la trama de la novela policial, la estructura de CMA se presenta de esta forma: resolución del crimen, búsqueda y crimen (“Aspectos”, 1995: 106). Adelaida López de Martínez también da cuenta de esta inversión sobre CMA: “[...] está estructurada como una novela policíaca solo que se invierte el orden de la secuencia narrativa, pues el crimen que le sirve de asunto no funciona como punto de partida sino más bien como culminación de la acción novelesca” (López de Martínez, 1981: 70).

⁹ Kathleen N. March precisa aún más en la postura sobre el lector de CMA: “La falta de pruebas que confirmen la culpabilidad del protagonista árabe, su indefensión e inconciencia del peligro, atraen la simpatía e identificación del espectador, no su sorpresa (March, 1983: 63).

¹⁰ Los corchetes son nuestros.

aparece condicionada por el sesgo de un destino impalpable e implacable” (Moreno, 1981: 210). El gran mérito de García Márquez es mantener el interés del lector a pesar de que ya se revele el final, y esto gracias a la anticipación: del asesinato, de los instrumentos de los asesinos y de los augurios (Caballero Wangüemert, 1983: 184-185)¹¹.

Por otro lado, Germán Carrillo también da cuenta de la tragedia usando los términos “fatalidad”, “destino” y “circunstancias salvadoras” que no pudieron torcer o retrasar el cronometraje fatídico, concluyendo que “lo profético hace que todo lo inscrito en la crónica, a manera de sentencia en el tiempo venidero, adquiera un carácter definitivo de fatalidad” (Carrillo, 1983: 79). Asimismo, Dasso Saldivar tiene una similar opinión al respecto:

Existe en *Crónica de una muerte anunciada* una lógica interior y un albedrío impersonal que deciden por los hombres y contra ellos. De ahí que, conscientes todos de que van a matar a Santiago Nasar, sean inútiles sus esfuerzos para evitar el crimen: allí donde su lógica, su intuición y su acción intentan maniobrar para detenerlo, con antelación las leyes inexorables de la fatalidad les han salido por el atajo. Así que el pueblo enterado en pleno asiste al criminal espectáculo en el cual el único que lo ignora todo es la víctima Santiago Nasar. [...] el crimen que se consume en la persona de Nasar es la objetivación o personificación de la fatalidad endémica, y es por eso que el pueblo entero, incapaz de conciencia y acción, lanza al final gritos de espanto “ante su propio crimen” (Saldivar, 1982: 220).

Dasso Saldivar entonces señala que la fatalidad revela la idiosincrasia envilecida de la población, que se impone ante cualquier acto de conciencia y acción individual. Asimismo, Aurelio Asiain enfatiza en la tensión de la fatalidad, y su resolución en un conflicto violento: “Lo que se narra en la primera parte de la novela es claramente una tragedia: un conflicto entre libertad y Destino, entre el individuo y la legalidad cósmica. Un conflicto que

¹¹ Monique J. Lemaitre también resalta este punto, encontrando que CMA “también se desplaza ‘al revés’ ya que, al dar por sabida la muerte de Santiago Nasar, el autor utiliza como hilo conductor de la trama las muchas premoniciones y presagios que el protagonista encontrará a lo largo de su último día de vida” (Lemaitre, 1986: 84-85).

solo violentamente puede resolverse” (Asiain, 1981: 33). Para Ángel Rama, la fatalidad se define como lo definitivo e invisible y constituye el centro que anima la construcción literaria:

La invisibilidad y la impalpabilidad de la fatalidad enlazan con la demasía bárbara del sacrificio [de Santiago Nasar]; son vasos comunicantes, como acostumbraron a ver los clásicos, salvo que se han despersonalizado, no responden a las órdenes divinas y ni siquiera —en apariencia— los conducen secretas leyes. Nadie ve actuar a la fatalidad [...] Sin embargo actúa y crece, robusta y soberana, desde las primeras palabras, y va invadiendo a todo el pueblo, al que pone a su servicio aun contra su voluntad. Las debilidades, distracciones, caprichos de los habitantes, pero también sus buenos deseos, sus decididos propósitos para evitarla, sus acciones para eludirla, son subvertidos por la potencia fatal que los pone a trabajar para conseguir mejor su finalidad. Es tan segura y definitiva como la muerte, porque es la Muerte misma y hasta puede permitirse postergaciones y laberínticos desvíos, tranquilamente confiada en su triunfo final (Rama, 1982)¹².

Jacques Joset le concede el mismo poder a la fatalidad y, al igual que Cornejo Polar y Saldivar, la reconoce como la fuerza que decide los acontecimientos en CMA, manipula el tiempo, siendo inútiles los esfuerzos de los pobladores para prever la tragedia (Joset, 1984: 70).

Díaz Migoyo, por su parte, opina:

[...] la fatalidad es aquella fuerza sobrenatural, trascendente de lo individual, a la que el individuo atribuye los actos que, de hecho, lleva él a cabo naturalísimamente, pero de cuya responsabilidad quiere desprenderse y en cuyo carácter quiere ampararse. Esta fuerza sobrenatural, como su etimología indica —del latín FATUM, derivado de FARI “decir”—, en todos los casos dice de antemano el hecho resultante, y a eso limita su actuación, a la acción de predecir (Díaz-Migoyo, 1987: 429).

Entonces, como afirman los críticos citados, la fatalidad continuará implacable y los individuos del pueblo le atribuirán la responsabilidad del asesinato a Santiago Nasar y resignadamente aceptarán sus designios. Los hermanos Vicario intentarán inútilmente librarse de cometer el asesinato anunciándolo a todo el pueblo para que alguien lo evite.

¹² Los corchetes son nuestros.

Sin embargo, la *fatalidad* —cuarto elemento primordial en esta obra y constante también en el nobel, sobre todo en *La hojarasca*— lo impide. Todo el pueblo sabe que se va a producir un asesinato y no lo desea; pero multitud de circunstancias se aunarán para favorecerlo [...] Esta soledad, proveniente de la falta de comunicación entre los seres humanos, es aceptada fatalmente y conduce a la muerte (Caballero Wangüemert, 1983: 186).

Las premoniciones en algunos personajes no lograrán cambiar el rumbo de las cosas y solo revelarán su significado luego de concretarse el crimen.

Sobre esto, opina Petra-Iraides Cruz Leal:

Una serie de vaticinios preludian lo que ha de cumplirse, sin dejar de convocar la credibilidad del lector. Ello es debido a que los tétricos presagios se enmarcan en un tipo de sociedad plena de creencias que rayan la superstición. Entre estas se hallan las dotes premonitorias o las prácticas de espiritismo. [...] en el cariz de las luctuosas concordancias encajan, a su vez, los sueños que acosan a Nasar los días precedentes a su muerte. Sueños poblados de árboles, rocío y excremento, aunque ni él ni su madre descifraron la profecía fatal de los mismos (Cruz Leal, 1990: 131).

De esta manera, la fatalidad es la mejor excusa para liberarse de responsabilidades¹³. “*Crónica de una muerte anunciada* se revela como una exploración implacable del desmoronamiento moral de un pueblo (que bien podría ser símbolo de todo un continente) y una acusación despiadada y lúcida contra los autores históricos y culturales de su destino malogrado” (Mallet, 1983: 28). Y los autores son los propios pobladores, los que a su vez, son responsables de construir su propio destino, es decir, de ignorar los acontecimientos con respecto a Nasar, preocupándose únicamente por las consecuencias a nivel individual, pero actuando de forma egoísta y pasiva frente a las incidencias del destino. Incapaces de entender sus leyes y

¹³ Al respecto, Nos Llopis advierte la irresponsabilidad de los pobladores sobre el crimen, y el reproche del lector sobre esto: “La gente del pueblo utiliza la coincidencia de anécdotas fatídicas como excusa para exculparse y culpar al destino. Pero el lector acaba la novela con la convicción de que el crimen no solo fue absurdo e injustificable, sino también fácilmente evitable” (Nos Llopis, 2001: 100).

consecuencias a nivel colectivo. Y de esta manera, el destino se fortifica y se muestra implacable e inalterable (Mallet, 1983: 33)¹⁴.

La fuerza invencible de la “fatalidad” no sería otra cosa que el egoísmo, la ignorancia, la pasividad derrotista de la población y el resentimiento social:

También objetamos la idea de que la fatalidad o casualidad sea el único móvil de las acciones en *Crónica de una muerte anunciada*. [...] en el silencio del pueblo al encubrir el asesinato de Nasar, cabe la posibilidad de interpretar una culpabilidad o una intencionalidad implícita. [...] Esta ambigüedad [de testimonios contradictorios] [...] permite la interpretación de que en realidad el pueblo se hace cómplice del asesinato para dejar salir a flote el resentimiento existente hacia Nasar. La ambigüedad del relato nos permite pensar que además de la fatalidad o la casualidad, el “resentimiento social” podría considerarse como móvil de la acción en *Crónica de una muerte anunciada* (Rabell, 1985: 71)¹⁵.

Willy Oscar Muñoz, de similar opinión sobre el tema, aduce que en esta pasividad y determinismo en el comportamiento del pueblo¹⁶, la Iglesia tendrá mucho que ver, y la manera artística de denunciarlo —por parte de García Márquez— es parodiando los libros sagrados, con nombres bíblicos y virginales puestos en los protagonistas del drama: “[...] se crea una sociedad alienada, donde no es posible un asomo de comunicación, donde tanto la mujer como el hombre están atrapados en diferentes esferas, condicionados por una larga

¹⁴ El destino en suma es todo aquello que les impide a los pobladores movilizarse: “[...] el Destino somos todos, es esa maraña de complicidades, inhibiciones, rencores, frivolidades, miedos, incompetencias, dudas, torpezas, conceptos equivocados del honor, despechos y crueldades, que nuestra sociedad es capaz de entretejer alrededor de la muerte de un hombre. El Destino está hecho también de esos prejuicios inmisericordes con que los hombres nos atacamos a nosotros mismos, como por ejemplo el que da origen a esta tragedia, ‘Dadme un prejuicio y moveré el mundo’, escribe el instructor del sumario. Nuestro Destino lo tejemos con nuestras propias culpas, con las culpas de la sociedad que hemos hecho” (Del Cañizo, 1981: 42).

¹⁵ Los corchetes son nuestros.

¹⁶ Edila Paz Golberg también enfatiza en la pasividad del pueblo y su resignada culpabilidad sobre el crimen, valores impuestos por una tradición androcéntrica dominante en su sociedad (Golberg, 2008: 264-265), que es justamente la que aprueba la violencia y el asesinato de Santiago: “Se trata de un acto de violencia admitido y considerado por la sociedad como una forma de lavar el honor perdido. Ante esta justificación, la aquiescencia de la sociedad se nos ha ido mostrando a lo largo del relato. [...] el hecho de la muerte provocada parece no alterar el comportamiento de los conciudadanos de Santiago Nasar. Se trata, a fin de cuentas, de algo que no rompe con la cotidianidad o, como mínimo, con las costumbres colombianas” (Golberg, 2008: 269).

tradición que les obliga a permanecer fieles a su rol asignado, ya sea como opresor o como oprimido” (Muñoz, 1983: 105). Lemaitre aporta otro elemento de paralización del pueblo¹⁷, el machismo:

[...] el machismo nos es presentado como un eslabón más de la cadena de mitología popular que paraliza al pueblo. Los personajes directamente afectados por la “desgracia” de la “prima la boba” saben lo que la costumbre dicta que se haga en tales circunstancias y eventualmente lo hacen pero en contra de sus más profundos instintos, casi por inercia (Lemaitre, 1986: 88)¹⁸.

Esto demostraría también el poder que ejerce el pueblo, ya que en su versión, el crimen no lo cometieron los hermanos Vicario, sino que Santiago Nasar resultaría ser el criminal y por eso tuvo que ser ejecutado¹⁹:

El poder, tal como lo conocemos bajo sus leyes contemporáneas no puede matar a Santiago Nasar, pero sí puede exonerar a sus asesinos. [...] Este público [...] tiene una función múltiple: sirve de desfile, actúa como aparato militar guardador del orden, y finalmente, como pregonero de la muerte de Santiago Nasar. Ese público, es decir, este pueblo, es el orden, es la ley, es el poder que está detrás condenando a Santiago Nasar y a su vez castigándolo. [...] el cuerpo de Santiago Nasar, acribillado a puñaladas y más tarde destrozado por la autopsia, representa el peligro biológico que hay que eliminar para que la vida pueda tener lugar (Rodríguez, 1986: 434-435).

Mocega-Gonzalez lleva a un nivel más profundo el imaginario del pueblo, hace una lectura mítica de CMA, haciendo un símil con la colonización

¹⁷ Por su parte, Juan Manuel Marcos afirma que en toda la obra de García Márquez, y por extensión en América Latina, la realidad social está petrificada y su historia frustrada: “*Crónica de una muerte anunciada* tampoco ofrece soluciones. Como el resto de la obra pesimista de García Márquez, esta novela produce la sensación de que la realidad social de América Latina no puede ser cambiada; más bien la describe, aunque desde el ángulo de un testigo sensible y solidario, como una estructura petrificada e inmutable, sancionada para siempre con la frustración histórica, el fracaso político y a desesperación del individuo” (Marcos, 1982).

¹⁸ A inicios del siglo XXI, Jaime Nos Llopis indica que el machismo, siendo un elemento negativo, funciona como el inicio de un cambio positivo, es decir, CMA es un grito “en contra del machismo y el culto a la virginidad, un intento de superarlos y la articulación de una nueva visión de la realidad, unos nuevos valores y unas nuevas formas de entender las relaciones hombre-mujer” (Nos Llopis, 2000: 107).

¹⁹ Díaz Reyes también enfatiza en que más que un asesinato, fue una ejecución legitimada en nombre del honor: “Una ejecución es un castigo; con anterioridad hay una sentencia. Lo de Santiago Nasar es una ejecución, ya que cumple con los requisitos de esta. La ejecución es aceptada públicamente; el asesinato no. [...] en nombre del honor se puede llevar a cabo cualquier tipo de medida, ya que el proteger la dignidad legítima hasta el asesinato. Así como la confesión limpia el pecado, la venganza materializada en duelo restaura el honor perdido” (Díaz Reyes, 2011: 103-104).

y explotación española en América, donde, como ya lo afirmó Rodríguez, el pueblo será la ley y tendrá sus representantes:

[...] la nueva conquista decide la muerte del conquistador anterior [Santiago Nasar]. Y si la boda se efectúa con la complacencia del pueblo, el asesinato del conquistador que se depone es consumado por el propio pueblo: los gemelos Vicarios, Pedro y Pablo, quienes por sus características, nombres y apellidos, y relaciones con otros, lo representan muy auténticamente (Mocega-Gonzalez, 1987: 819)²⁰.

Breiner-Sanders reafirmará la opinión de Mocega-Gonzalez, insistiendo también en el aspecto de víctima propiciatoria, sacrificio, mito y la búsqueda de la identidad latinoamericana.

[...] La idea de Santiago como víctima propiciatoria, como ser sacrificado ante los viejos rencores acumulados a través de las generaciones, contra conquistador y explotador extranjeros, es ampliamente desarrollada en esta novela por un autor consciente de su historia, del momento actual de Latinoamérica, y del futuro de ella con su concomitante búsqueda de identidad [...] La historia traumática latinoamericana, como legado se ha convertido en mito, un mito vital que brota de estos elementos histórico-culturales ya incorporados en la subconsciencia del pueblo hispánico, un mito que termina por repetirse una y otra vez en una crónica circular (Breiner-Sanders, 1989: 482).

Por todas estas características, es evidente que el pueblo fue un actor decisivo en el homicidio de Santiago Nasar. Las huellas del crimen en los testigos se hacen visibles cuando el narrador regresa luego de 27 años a reconstruir la historia del asesinato. Queda claro entonces que:

Dentro del marco de la tragedia, los testigos no sirvieron para transmitir la información necesaria. La reconstrucción del crimen, por consiguiente, no solo no podrá garantizar otra perspectiva más amplia, sino que va a estar aún más distorsionada por el sentido de culpa. [...] La veracidad del testimonio, ya sea por deficiencias relacionadas con la memoria, la culpabilidad, la ignorancia o la mala interpretación de los testigos, se aniquila frente a las impotentes preguntas [sobre la culpabilidad de Nasar y la veracidad de Ángela Vicario] (Clark, 1989: 26-27)²¹.

Quedan estas huellas latentes —olvido, culpabilidad, ignorancia, mala interpretación— en la población, pero ninguna de estas es asumida, nadie se

²⁰ Los corchetes son nuestros.

²¹ Los corchetes son nuestros.

hace responsable por el crimen, ya que “no es un asunto privado, es un sacrificio humano y de asunto público” (Palencia-Roth, 1989: 11).

1. 2. Percepción mediata

Al inicio de la década de 1990 y en adelante, la crítica retoma tópicos importantes estudiados ampliamente, como es el caso de la fatalidad. Si la fatalidad es ese ser invisible que mueve los hilos del destino, la conducta de los personajes, y los lleva al asesinato de Santiago Nasar, es decir, los guía por el sendero de la violencia desencadenada a raíz del desfloramiento de Ángela Vicario, entonces, el asesinato se justificaría, ya que se necesitaba un culpable, y el culpable merecía un castigo: la muerte. En otras palabras, entra aquí a tallar el tópico del chivo expiatorio y del sacrificio²². “Santiago Nasar parece un animal nacido para un sacrificio: vive sin preocupación hasta la hora del sacrificio, cuando se da cuenta de su desdicha” (Duffy, 2005: 103).

En ese sentido, el asesinato de Santiago Nasar representa mucho más que la restitución de la honra de Ángela Vicario:

[...] es la escenificación de un deseo oculto por prohibido y que merece permanecer así. Para eso no importa ni siquiera que la víctima merezca la muerte, que sea verdaderamente culpable o esté arrepentida, sino la necesidad de llevar adelante el castigo y la violencia, porque lo valioso del acto es el ejemplo, la conmoción, el poder destructor, el repudio, el terror, el asco... en fin, todo lo que hace que la consecución de ese deseo no se repita y la sociedad pueda seguir estabilizada (Renjel, 2010).

Pero como se aprecia luego del homicidio de Nasar, la comunidad no se estabiliza, quedan secuelas en la población por la culpa de su muerte, como bien lo advierte Luis Eyzaguirre:

²² Willy Oscar Muñoz también resaltó la semejanza de Santiago Nasar con la figura de Cristo y aún más, con la figura del apóstol Santiago, encontrando similitudes en sus respectivos homicidios (Muñoz, 1983: 97-98). Rohner y Durisch Acosta señalan a su vez una lectura de Cristo relacionando el apellido de la víctima con Nazaret (Rohner y Durisch Acosta, 2007: 145).

El sacrificio del chivo expiatorio se presenta como una necesidad para lograr superar un estado de crisis y para contener la amenaza de una violencia mayor. En *Le Bouc emissaire* se sugiere que no siempre está la verdadera situación. Con frecuencia alarmante, el sacrificio del chivo expiatorio (individual o colectivo) solo exime a la comunidad de la necesidad de asumir la razón verdadera de la crisis. Asimismo, hace posible que los participantes en la ceremonia del sacrificio no tengan que asumir verdades desagradables acerca de ellos mismos (Eyzaguirre, 1994: 40-41).

Entonces, hasta que el pueblo no acepte la responsabilidad de su culpa y asuma el motivo auténtico de la crisis —el machismo perverso dominante— no encontrará perdón ni sosiego. Eyzaguirre, además, pone énfasis en que más que recrear el ritual del sacrificio, CMA lo transgrede, denunciando así a los verdaderos culpables. Convirtiéndose la muerte de Santiago Nasar en un problema social:

Su muerte se deriva de la estructura social. Los hermanos Vicario lo matan para defender el honor. En esta situación, la virginidad que es esfera privada se considera un factor del honor social. Es decir, el honor está establecido por el reconocimiento colectivo. Pero los hermanos Vicario no pueden dejar de defender su honor, lo cual solo es posible a través de la venganza personal. En este momento, un acto de violencia se admite y se considera por la sociedad como una forma de recuperar el honor perdido (Choe, 2011: 90).

Es justamente a raíz del individualismo y falta de compromiso de todo el pueblo donde se aprecia su irresponsabilidad colectiva, la ausencia de solidaridad²³; y es por eso que la mayoría de los pobladores culpa al fátum individual de Nasar de haberle llevado a la muerte, porque de ser así, ellos quedarían liberados de responsabilidades. Pero es más bien todo lo contrario,

²³ Por su parte, Clemens Franken enfatiza el rechazo de García Márquez a la Iglesia católica, a la falta de solidaridad y el machismo del pueblo, de donde nace el código de honor hipócrita y su doble moral: “García Márquez critica, en *Crónica de una muerte anunciada*, también la violencia de su país natal, que consiste, según él, ante todo, en un machismo exagerado con su respectivo código de honor. Tanto la violencia como el machismo encuentran, en esta novela, el apoyo de la Iglesia católica, ante todo, a través del valor simbólico y religioso que ella otorga al sacrificio (por ejemplo de Cristo), al culto de la virginidad y al código de honor. Finalmente critica García Márquez la falta de solidaridad de los habitantes del pueblo, que tiene su raíz en un resentimiento social y racial” (Franken, 1996: 278). Diego Otero es de la misma opinión: “[...] un amasijo de incredulidad, sopor y apatía gobierna al pueblo y muchos escogen solo ser testigos de la masacre” (Otero, 2001: 4).

es un problema que incluye a todo el pueblo. Es decir, si sospechaban que era inocente, ¿por qué deseaban condenarlo a muerte? ¿Por qué no intervinieron de manera eficaz? Queda en evidencia entonces el resentimiento y la corrupción moral de la población: “Una verdadera **perversión** que permite desplazar sus culpas en la figura de Nasar. La identificación perversa hace que la culpa de todo un pueblo se transfiera hacia los asesinos, transitoriamente culpables de la violencia, que bajo juicios éticos reintroduce la culpabilidad *a posteriori* [...]” (García Dussán, 2002). Quedando en evidencia la doble conducta del pueblo²⁴ y su comportamiento perverso:

[...] de una parte, lo considera (lo sabe) inocente, pero de otra, ‘desea’ condenarlo a muerte. Es aquí donde podría tener relevancia la expresión ‘versión [interpretación] más perversa’ que destaca el narrador —aquella de que fue otro y no Santiago el autor del desfloramiento sexual de Ángela—, expresión dicha de un modo coloquial por el narrador, pero que admite una definición más técnica. ‘Perversión’ la vio Lacan, jugando con el francés, como ‘Père-versión’, la versión del padre. O sea la desviación de los instintos sexuales de lo instituido en el triángulo edípico. Lo cual conlleva una invitación textual a examinar la perversión tanto de protagonistas, como de lo que nos cuenta su narrador. *Crónica* sería pues la historia de una perversión colectiva que compromete a su mismo narrador (Silva, 1997: 21-22).

¿Es CMA la historia de una perversión colectiva? De ser así, el asesinato de Santiago Nasar sería entonces la excusa sobre la cual el pueblo se liberaría de la autoría del crimen, ocultando el goce de su perversión con la reivindicación del honor de Ángela Vicario. Por su parte, Ignac Fock plantea la siguiente pregunta: ¿Son suficientes la culpabilidad social y un número considerable de hechos opuestos para llegar a entender o bien justificar lo inevitable de la muerte de Santiago Nasar? Respondiendo que el asesinato no se justifica ya que no se corresponde con ningún tipo de fatalismo, sino que

²⁴ Rohner y Durisch Acosta resaltan también la inercia y la doble moral del pueblo: “[...] esta obra que trata de la inmoralidad de la moral colectiva del pueblo, según la cual, hay que restaurar el honor acudiendo al implacable mecanismo de la venganza” (Rohner y Durisch Acosta, 2007: 140).

obedece a razones más universales: cobardía, casualidad, incredulidad ante lo que va a suceder (Fock, 2010: 205). Y son todas estas razones encubiertas por cada testimoniante del pueblo, siempre justificándose con la fatalidad, el azar y el olvido.

Son varios los artículos que resaltan también el aspecto paródico de la obra. Golberg lo señala en la forma de narrar los detalles del asesinato de Santiago Nasar, parodiándose el lenguaje forense (Golberg, 2008: 267). Rohner y Durisch Acosta resaltan la parodia de la novela rosa, al caer Ángela Vicario en un exagerado ataque de pasión al distanciarse de Bayardo (Rohner Y Durisch Acosta, 2007: 142). Méndez Ramírez, a su vez, encuentra que García Márquez parodia a los personajes de CMA y su código moral, que es heredado de forma distorsionada por la comedia del Siglo de Oro español.

A través de la parodia y ridiculización del tema y los personajes, García Márquez logra en esta obra interpretar el concepto de honor que existe en la imaginación de la sociedad, y a la sentencia barroca de “el honor es más importante que la vida”, el autor antepone cinco palabras: “La honra es el amor” (Méndez Ramírez, 1990: 940).

Dietris Aguilar plantea una lectura de CMA aplicando la semiótica olfativa de Umberto Eco. Concluyendo que el olor pestilente que rodeaba la casa de Santiago horas antes y después del crimen, se fue expandiendo hasta que el pueblo entero terminó oliendo a excremento, oliendo a Santiago Nasar, ese olor, que les recordaba la culpa, siempre persiguió a los Vicario aún lejos del pueblo, a María Alejandrina, que la obliga a rechazar definitivamente al narrador. Es decir, el olor los persigue a todos como una maldición (Aguilar, 2012: 135). El narrador olfatea la inocencia de Santiago, pero finalmente no logra probarlo, convirtiendo su texto en una crónica fallida. “Él vuelve al pueblo para escribir una crónica sobre la verdad de lo sucedido casi tres décadas atrás

y que cobró la vida de su amigo. Pero no logra hacer ninguna de las dos cosas: ni la crónica ni la revelación” (Aguilar, 2012:135). El olor los perseguirá sin descanso hasta el último día de sus vidas.

Otro punto importante es la intertextualidad en CMA. García Quintero plantea la relación de CMA con el drama de Sófocles, identificando al pueblo como el coro trágico y estableciendo el trípode del modelo de la tragedia: fatalidad, inocencia y sacrificio brutal (García Quintero, 2008)²⁵. Díaz Reyes encuentra semejanzas con episodios del antiguo testamento, donde dos de los hijos de Jacob asesinan a dos cananeos por abusar de su hermana. Se presenta aquí, como en CMA, el caso del código de honor: “La medida a tomar no les parece exagerada, ya que está legitimada en nombre del honor” (Díaz Reyes, 2011: 103). También encuentra reminiscencias bíblicas y religiosas en la mayoría de los nombres de los personajes —Gloria Macedo también lo hace (Macedo, 2007)—. Camacho Delgado por su parte encuentra en CMA que el crimen de Cayetano Gentile llevado a cabo por los hermanos Chica en venganza por ser el supuesto autor de la desfloración de Margarita Chica en Sucre, Colombia²⁶, no es el antecedente más importante. Existe otro antecedente más lejano: el asesinato de Julio César²⁷.

²⁵ Ángel Rama relaciona CMA con el folletín del siglo XIX, el melodrama, usando a las pasiones exacerbadas como recurso literario (Rama, 1982).

²⁶ Personajes reales del hecho real sobre el que García Márquez tomó sus características para CMA.

²⁷ García Márquez en su artículo sobre *Los idus de marzo*, novela de Thornton Wilder, podemos apreciar su enorme interés por la biografía de Julio César, y aún más, reconocemos las similitudes entre la muerte de este último con Santiago Nasar, así como también sus semejanzas en cuanto al estilo narrativo tanto en su artículo como en CMA: “El 15 de marzo del año 44 antes de Cristo, todo el mundo en Roma sabía que a César le iban a matar. Todo el mundo menos él mismo. Plutarco cuenta que el griego Artemidoro, profesor de elocuencia helénica, se abrió paso a través de la muchedumbre que aclamaba al dictador cuando iba para el Senado, y le entregó un papel escrito de su puño y letra, con la advertencia de que lo leyera de inmediato. César solía entregar a sus secretarios los muchos papeles que le daban en la calle, pero aquel lo retuvo en la mano izquierda para leerlo en la primera oportunidad. Allí estaban contados los pormenores de la conspiración y la forma en que César sería asesinado.

García Márquez se sirvió de uno de los arquetipos míticos fundamentales del pensamiento clásico, como es el sacrificio ritual del extranjero, y recreó la muerte de Santiago Nasar siguiendo paso a paso el asesinato de Julio César. Saltando por encima de dos mil años de tradición literaria, el escritor colombiano aprovechó el modelo de Plutarco y Suetonio para reescribir la Historia, esta vez vaciando en el odre nuevo de la narrativa hispanoamericana los viejos sabores del mundo clásico (Camacho Delgado, 2006: 79-80).

Otros análisis importantes serán los relacionados con la reescritura de la historia. CMA es la sumatoria de testimonios y lecturas que hace el narrador para construir su crónica, como bien dice Agustina Ibañez:

En la novela de García Márquez encontramos diversas representaciones y puntos de vista sobre un mismo hecho: El crimen de Santiago Nasar. En efecto, el punto de vista desde el que se narra la historia está sujeto a un constante movimiento ya que no solo tenemos una visión de los hechos desde el punto de vista del narrador sino que, y justamente a partir de las fuentes de información que él recolecta (Cartas, informes, sumarios, declaraciones, diálogos), se nos presenta el punto de vista de los demás personajes y testigos del homicidio. De algún modo, la 'historia' parecería construirse a partir del entrecruzamiento de todos esos discursos, dejando al lector, como bien señalábamos, la tarea de 'reconstruir', a partir de la sumatoria de todas las representaciones [...] (Ibañez, 2009).

Pero más allá de reconstrucción de la historia por parte del lector, Gloria Macedo, por su parte, concluye que el narrador vuelve a reescribir la historia del asesinato de Nasar, y al no encontrar la verdad —crónica fallida—, queda en claro que tanto el narrador como el juez instructor —redactor del sumario—, y sus intenciones periodísticas, policiales, jurídicas, históricas fallan al no desentrañar el crimen, pero no fallan sus intenciones literarias²⁸. Entonces

Pero él no lo leyó nunca, pues un instante después entró en el Senado y fue muerto de veintitrés puñaladas. Suetonio termina su relato de este modo: 'Antisio, el médico, dijo que de todas aquellas heridas solo la segunda en el pecho debió haber sido mortal'. Cualquier parecido con cualquier otra historia, viva o muerta, será pura coincidencia" (García Márquez, 1981c).

²⁸ Hernando Valencia Goelkel resalta también que el valor literario de CMA se encuentra en lo que oculta, es decir, el intento frustrado del narrador al buscar la verdad del hecho en la memoria ajena, "supone también un desmenuzamiento irreparable, la confesión anticipada de que muy ciertamente no solo serán irre recuperables los pormenores sino que también estará muy deshilachada y desvaída y trastocada 'la figura del tapete', esa metáfora de Henry James que es totalmente aplicable a obras individuales como a la obra total de un escritor: el arte

tanto el sumario como CMA son dos veces noveladas. Ambos documentos son archivos de la memoria del pueblo, donde Santiago Nasar será la víctima; y los pobladores, los culpables, pero sin jamás aceptar sus responsabilidades. Cuyo castigo serán las secuelas de la culpa en todo el pueblo. El archivo es portador de la culpa y el castigo (Macedo, 2007). El sumario y CMA son entonces el reflejo de esta memoria contradictoria, fragmentada, subjetiva, parcializada y silenciada que tiene el pueblo. Por lo tanto, los archivos han perdido toda autoridad. La escritura está condenada al deterioro, a la desaparición y al olvido. Delgadillo Martínez incide en este punto, dejando en claro que tanto CMA, como el sumario, las cartas de Ángela a Bayardo, la carta anónima a Santiago el día de su muerte, son todas fallidas, ya que ninguna cumple su cometido (Delgadillo Martínez, 2012). Estos fallos no harán más que confirmar el choque de la justicia con la ideología de la comunidad, y la derrota ante esta última, donde los textos son vistos como reliquias, cuyo valor está en su carácter tangible, sin importar el legible. De esto es evidencia el estado en que se encuentra el sumario. Los textos entonces sirven como testimonios de una fe perversa: “La fe, necia, de que se hizo justicia con los Vicario: el sumario defectuoso. La fe de que Santiago se casará con Flora: allí están las cartas sin amor en el cofre. La fe recuperada de Bayardo San Román de que Ángela lo ama, pese a no haber leído jamás lo que ella ha escrito: los dos millares de misivas” (Rodríguez Mansilla, 2006: 305). Finalmente, el narrador verá

literario es sucesivo, la imagen del palimpsesto, acaso sea más apropiada que la del tapiz, en el sentido de que este es un algo concluso y finito y el palimpsesto es susceptible de versiones, adiciones, glosas infinitas” (Valencia Goelkel, 2002: 20-21). Pascual Buxó resalta también el valor literario de este palimpsesto de la memoria, que crea en el lector la sensación ilusoria de experimentar un tiempo total, mediante “una multiplicidad de ejes de ordenación cronológica que responde a la evocación que cada testigo hace de sus recuerdos y estos testimonios fragmentarios y parciales sustituyen o se yuxtaponen a los relatos de los demás testigos, dando lugar así a una visión calidoscópica y enigmática de los sucesos narrados” (Buxó, 1998: 69).

frustrado su intento de comprobar la inocencia de Santiago Nasar, cayendo en el argumento de la fatalidad, de ese azar que no será vencido:

[...] el narrador, cuyo único triunfo sería reivindicar frente al lector a Santiago Nasar, aunque su pretensión de justicia choque contra el sistema de creencias de su comunidad, pues ni los habitantes del pueblo ni mucho menos las autoridades leerán su crónica. El triunfo es aparente. El excesivo respeto a la escritura encierra su desprecio y este, a su vez, la falta de consideración que merece quien pretenda a través de ella erigirse como autor(idad) (Rodríguez Mansilla, 2006: 305).

1. 3. Balance final: Principales líneas interpretativas

1. En la década de 1980 los principales trabajos sobre CMA giraron en torno a los tópicos de la tragedia griega y el canon de la novela policial. Siendo un tema importante de resolver la forma en que estaba estructurada la novela de García Márquez y a qué género pertenecía. Concluyéndose que CMA presenta las tres características de la tragedia griega (fatalidad, inocencia y sacrificio brutal), así como la estructura de la novela policial pero de forma invertida: resolución del crimen, búsqueda y crimen. Entonces CMA sería el resultado de ambos géneros, a su vez enriquecidos con elementos de la investigación periodística y jurídica.

2. Dentro de las características de la tragedia griega, la fatalidad será el tópico más estudiado por la crítica. En varios de los artículos citados, la fatalidad es el elemento que estructura, decide las acciones de los personajes y guía de forma irremediable hacia su destino mortal a Santiago Nasar. Por otro lado, nuevas lecturas sobre la fatalidad apuntan más bien a que esta es la mejor excusa del pueblo para no asumir sus responsabilidades y su complicidad en el crimen. Y todavía más, para ocultar sus resentimientos perversos, usando a los gemelos Vicario como instrumentos de su venganza. En ese sentido, entra a tallar otro elemento importante: el chivo expiatorio.

Santiago Nasar será entonces el animal para el sacrificio en pos de volver a estabilizar la crisis creada por la desfloración de Ángela Vicario en su comunidad machista y retrógrada. Pero como hemos visto, esta estabilidad no se concreta luego del asesinato de Santiago, quedando secuelas en todo el pueblo, y principalmente en los protagonistas del crimen. Sobre esto, uno de los análisis que vimos sobre la semiótica olfativa, deja en claro la evidencia de la culpa manifestada en el olor de Santiago diseminado por todo el pueblo luego de su muerte, quedando impregnado en su comunidad de forma permanente.

3. Otro elemento importante es la parodia. La influencia de la tragedia, el género policial, la novela rosa, la investigación periodística y forense, el código de honor y moral son elementos utilizados en CMA, pero a la vez, son transgredidos, parodiados, con el fin de denunciar las formas de ocultamiento que usan los pobladores para eximirse de responsabilidades. Quedando en claro, al final de la lectura, que más allá de venganzas absurdas, códigos machistas, egoístas y primitivos, siempre son valores más importantes la solidaridad, la libertad de pensamiento, la tenacidad, el valor y el amor para que una sociedad crezca culturalmente, supere sus crisis y consiga estabilidad.

4. Finalmente, uno de los elementos estudiados recientemente por la crítica es el aspecto de la escritura en CMA y el papel que desempeña. Ha quedado en evidencia que la construcción de CMA es el resultado de una serie de archivos previos. Empezamos por el más antiguo, la referencia intertextual del asesinato de Julio César. Como afirma reiteradamente el crítico Camacho Delgado, el asesinato de Julio César tiene muchas similitudes con el asesinato de Santiago Nasar. A tal punto, que el segundo parece una reelaboración del

primero, pero en el contexto moderno del trópico colombiano y con diferentes protagonistas. Pero repitiéndose los mismos elementos de la fatalidad, la venganza y el misterio velado de quiénes fueron los autores intelectuales del crimen. Luego saltamos a la referencia más reciente, el crimen real sucedido en la provincia de Sucre, cometido contra Cayetano Gentile por los hermanos Chica y del que toda la crítica coincide en afirmar que es el origen de CMA, donde tampoco queda claro si Gentile es el culpable. Nuevamente encontramos referencias similares entre ambos asesinatos. Finalmente, el sumario escrito por un juez afiebrado por la literatura, que no encontró evidencias suficientes para acusar a Santiago Nasar de haber desflorado a Ángela Vicario, y cuyo sistema judicial exculpa a los hermanos Vicario. Y que en el tiempo en que el narrador hace su investigación sobre el crimen, dicho sumario está incompleto y a punto de deteriorarse totalmente en aguas estancadas, víctima del descuido y desinterés de un sistema judicial que nadie vigila. Todos estos archivos son tomados por el autor implícito para elaborar CMA a partir del asesinato de Santiago Nasar. Y cuyo resultado será fallido, ya que CMA no demuestra si realmente Santiago Nasar es el culpable, así como tampoco prueba que Ángela Vicario está mintiendo e incluso, la veracidad del propio narrador termina puesta en duda. Entonces, ¿qué es lo que demuestran estos archivos sobre el crimen cometido?, ¿cuánto de autoridad poseen? Demuestran que la escritura ha caído en desgracia, sufriendo los ataques del tiempo y del olvido. La historia del asesinato, al estar el sumario incompleto, es reconstruida por el narrador mediante la memoria contradictoria, antojadiza, silenciada y parcializada del pueblo; dando como resultado el no resolver el caso.

Los temas planteados por la crítica nos muestran entonces un panorama amplio para trabajar CMA, por lo que será adecuado elegir solo algunos puntos para el desarrollo de nuestra investigación. Por tal razón, si pretendemos demostrar que el narrador al reconstruir la memoria colectiva sugiere que el azar y la fatalidad propiciaron el asesinato de Santiago Nasar y de esta manera, evidencia complicidad y responsabilidad en el crimen —parcializado por las tradiciones del pueblo e incapacitado para alzar la voz y buscar justicia para reparar el pasado—, será conveniente analizar con más detalle al autor implícito, al narrador, al tipo de memoria colectiva, al archivo y finalmente la reescritura en CMA. Será de suma importancia para fines de nuestro estudio responder la siguiente pregunta: ¿Por qué el autor implícito elabora CMA si no dice nada diferente del sumario? Sobre estos puntos girará el segundo capítulo de nuestra investigación y, sobre la base de nuestras conclusiones en este último, abordaremos en el tercer capítulo el aspecto de la perversión, el goce obsceno del gran Otro y la ética artificial.

CAPÍTULO II

Memoria y reescritura del archivo en *Crónica de una muerte anunciada*

Revisamos en el capítulo anterior los principales estudios sobre CMA, así como sus propuestas, hipótesis y temáticas de análisis. Entonces, en base al estado de la cuestión, delimitamos cuatro importantes líneas interpretativas, con la intención de mostrar los puntos más sustanciales de investigación hechos por la crítica hasta la fecha. Resaltando sus aciertos, así como los aspectos que aún no han sido suficientemente profundizados. Justamente, uno de estos aspectos es el papel que cumplen tanto el autor implícito como el narrador en la elaboración del archivo de CMA. En este capítulo nos ocuparemos de desarrollar este aspecto, así como de contestar la pregunta que quedó pendiente al final del capítulo anterior: ¿Por qué el autor implícito elabora CMA si no dice nada diferente del sumario?

2. 1. Autor implícito y narrador

Nos interesará plantear entonces cuáles son los dos niveles textuales en CMA y demostrar la función que cumple cada uno. En primer lugar está el autor implícito, encargado de estructurar el sistema estético del texto de la novela. En segundo lugar y subordinado a este, se encuentra el narrador, personaje que nos comunica la historia, y que mediante la recolección de testimonios

exculpantes y justificaciones fatalistas, pretenderá liberarse y librar al pueblo de responsabilidades y culpas sobre el asesinato de Santiago Nasar. Con esta intención el narrador produce el modelo ideológico, ritual-fatalista del texto de su crónica²⁹. El autor implícito es el encargado de poner en evidencia el fracaso del texto del narrador, ya que no cumple con ninguna de las expectativas a las que aspiraba. Entonces, ¿por qué el narrador escribe el texto de la crónica de la manera como lo hace? Detrás de las intenciones del narrador, existe otro discurso que mueve los hilos en la escritura de la crónica. Es el discurso autoritario imperante en el pueblo y del cual el narrador no se rebela. No es gratuito que adopte “dócilmente las perspectivas de todos sus interlocutores” (Reyes, 1983: 90).

Son muchos los estudios críticos sobre CMA que analizan al narrador, mostrándolo como parte de los testimoniantes que intentan librarse de la responsabilidad de ser cómplices del asesinato. Es “parte del círculo pasivo de espectadores que presencia el asesinato sin intervenir ni defender a la víctima” (Concha, 1983: 106). El narrador y los testimoniantes, como representantes del pueblo, forman un grupo, que es una suerte de “protagonista colectivo de los acontecimientos que se narran” (Mocega-Gonzalez, 1987: 809)³⁰. Asimismo, la crítica intenta descubrir la identidad del narrador, cayendo fácilmente en

²⁹ Seymour Chatman nos ofrece una diferenciación importante entre autor implícito y narrador: “Es ‘implícito’, es decir, reconstruido por el lector a partir de la narración. No es el narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede *contarnos* nada. Él, o mejor dicho, *ello* no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos” (Chatman, 1990: 159). Sobre la diferencia entre “crónica” y “novela” y la relación entre autor implícito y narrador en CMA, revisar los artículos de Héctor Mario Cavallari (1984 y 1985).

³⁰ Muchos de los críticos mencionados en el presente trabajo ponen énfasis en lo que relata el narrador, pero no se preguntan por qué y para qué cuenta los hechos de la forma en que lo hace.

aparejar al autor implícito con el narrador³¹, con la intención de resolver el misterio de la verdadera identidad del desflorador de Ángela Vicario. Muchos de los artículos citados en el primer capítulo, al no hacer una diferenciación clara entre narrador y autor implícito, se quedan en el plano de la historia, analizando primordialmente el tema de la fatalidad, el de la culpabilidad de Santiago Nasar y sus semejanzas con las figuras de Jesucristo, Julio César, los conquistadores españoles, etc. Cuando justamente el analizar al autor implícito y entrar en el plano del discurso, ofrece un análisis más importante y profundo sobre el verdadero punto central que plantea CMA: ¿Por qué se cuenta CMA si finalmente, salvo algunos agregados en el tiempo actual de narrador, no ofrece nada diferente del sumario? Y todavía más: ¿Por qué se cuenta de la forma en

³¹ Ángel Rama (1983), en un afán de identificar al narrador, lo relaciona con García Márquez por las pistas dejadas en la novela y comparándolas con la biografía del escritor con la intención de identificarlo como autor de la desgracia de Ángela Vicario. Eduardo Mateo Gambarte (2006), de opinión similar a la de Rama, identifica a García Márquez como narrador y autor real a la vez, aunque haciendo una clara diferenciación de sus roles. El primero como hacedor de toda la estructura y la estética de la novela, así como el encargado de denunciar los abusos de poder del pueblo y sus valores corrompidos y perversos. El narrador en cambio es parte de la gran red de justificaciones que se encarga de tejer en todo el relato con ayuda de los testimoniantes del pueblo. Willy Oscar Muñoz (1983) comparte la propuesta de Gambarte, y a su vez, hace hincapié en la ficcionalización del autor real: “[...] en cierto sentido los personajes son los autores del relato, que García Márquez es simplemente el ordenador o editor de los hechos reales: un falso novelista que se ficcionaliza al representarse a sí mismo como novio de otro personaje no ficticio, Mercedes Barcha” (Muñoz, 1983: 68). Jaques Joset (1984), por su parte, identifica también al autor real con el narrador, hace una comparación cronológica exhaustiva entre la biografía de García Márquez y los datos proporcionados por el narrador, pero haciendo una diferencia, que: “El yo se esfuerza por abandonar su condición ficticia y por arraigarse en el terruño de la historia real del escritor y su familia; el texto ya no quiere ser una ficción autobiográfica, sino una modalidad aún por definir del género autobiográfico que un crítico bautizó con poca precisión una ‘prácticamente crónica novelada’, que entendemos como relación de hechos históricos ocurridos —o presentados así fuera de la narración—, transformados por lo imaginario” (Joset, 1984: 72-73). Luego de analizar la relación del narrador con algunos personajes de *Cien años de soledad*, Joset concluye afinando su propuesta: “El suplemento de *Cien años de soledad* ofrecido por *Crónica de una muerte anunciada* cambia otra vez el estatuto del yo narrador protagonista y autor: lo aniquila en tanto ser histórico, lo re-ficcionaliza. Al insertarse en el proceso imaginario, el yo-Gabriel García Márquez escapa al tiempo de la historia, que se empeña en acreditar a lo largo de la *Crónica*. Se mata en tanto ser-en-el-tiempo para ingresar en la categoría atemporal de los seres de ficción” (Joset, 1984: 73-74). Es decir, el autor real termina, en palabras de Jacques Joset, “devorado por sus hijos”. En cambio Díaz-Migoyo desmiente que García Márquez sea el narrador (Díaz-Migoyo, 1987: 436). Para profundizar más sobre la relación García Márquez-narrador consúltense: Nos Llopis (2000), Ávila (1983), Cruz Leal (1990), Carrillo (1983) y Muñoz (1983). Así mismo, el propio García Márquez ha contribuido en señalar que él es el narrador de su novela, es decir, se ha ficcionalizado a sí mismo (Mendoza y García Márquez, 1998: 41).

que se cuenta? En la mayoría de los artículos sobre CMA, la crítica ha insistido en que la intención del autor implícito es mostrar el machismo, la perversidad, las tradiciones anquilosadas del pueblo, y la indiferencia sobre la vida humana. El narrador deja muy claro desde un inicio que el intento de reconstruir la memoria del pueblo sobre el crimen será una tarea casi imposible. Esto se evidencia en toda la novela, los testimonios de los pobladores ofrecen, por un lado, detalles superficiales y contradictorios sobre el clima, “exceso de datos inútiles y [por otro lado] falta de datos necesarios para entender los hechos (Reyes, 1983: 89)³²”. Pese a esto, todos ellos coinciden en la versión oficial: Ninguno pudo evitar el crimen por diferentes circunstancias. Fue la fatalidad la encargada de ensañarse con la vida de Santiago Nasar. El propio narrador está de acuerdo con esta versión. En ningún momento la cuestiona. Es más, bien visto, su crónica es una tentativa de ofrecer al lector la forma más afinada de cómo la fatalidad actuó incontrolablemente sobre Santiago Nasar y todos los intentos de librarlo de esa suerte fueron inútiles. Su mayor interés recae en encontrar al “verdadero” culpable, ya que tanto para él como para la mayoría de los pobladores, Santiago Nasar era inocente. De esa forma, busca desenmascarar a Ángela Vicario, dejando en evidencia su mentira. Esas son las intenciones del narrador y no lo que debería ser más importante: criticar la conducta y denunciar las tradiciones perversas del pueblo. Es decir, busca como culpable a Ángela Vicario para ocultar que tanto él como todos los pobladores fueron cómplices de un asesinato que pudo evitarse; y con ayuda de todos los testimoniados, ha construido un texto para librarse y librar a la

³² Los corchetes son nuestros.

población de su culpa colectiva³³. Es por eso que el narrador no llama asesinato al hecho, sino tragedia. Es decir, no se trataría del recorrido de un hombre que va morir en manos de dos asesinos con la complicidad silenciosa del pueblo, sino el de un hombre que es llevado hacia la muerte por la mano del destino.

El narrador no está interesado en descubrir al verdadero culpable del asesinato de Santiago Nasar. Es verdad que fueron los gemelos Vicario los que asesinaron a Santiago, pero también es verdad que los gemelos se vieron obligados a cumplir ese acto, ya que de lo contrario, iban a ser víctimas del escarnio de toda la población, y tanto su honor, como el de su hermana, perderían valor. Entonces, ¿quién mueve los hilos de esa obligación sobre los hermanos Vicario? ¿Qué autor detrás de los autores del asesinato son los verdaderos asesinos de Santiago Nasar? Como decíamos, el narrador no se preocupa por contestar estas preguntas. De otro modo, ¿por qué esperó que pasaran 27 años para recién investigar sobre la muerte de Santiago Nasar? Es evidente que el narrador no quiere conocer la verdad, solo quiere fabricar una buena excusa para librar sus culpas escribiendo el texto de la crónica.

El texto de la crónica es inconcluso y fragmentario no solamente por el sumario incompleto que encontró el narrador, sino también por el tiempo que ha hecho mella en la memoria del pueblo. Asimismo, por todo lo que se calla en la novela: la perversidad manifiesta en todos los pobladores³⁴. Entonces, es el autor implícito el que se encarga de develar esta cuestión. Si uno se deja

³³ Sobre este punto, Héctor Mario Cavallari afirma que “el compromiso del narrador con la determinación de las formas singulares de la fatalidad, obsesión esta que quizás revela las motivaciones más recónditas del testimonio: plasmar una versión exonerante de la responsabilidad colectiva para así descargar también la parte de la ‘culpa’ del propio narrador” (Cavallari, 1985: 117).

³⁴ El tema de la perversidad la desarrollaremos con mayor detalle en el siguiente capítulo.

envolver fácilmente por la trama de la novela, terminará más preocupado por hallar al verdadero “autor” de Ángela Vicario que por descubrir al verdadero “autor” del asesinato de Santiago Nasar. Es el autor implícito el que va dando pistas sobre esta responsabilidad en varios pasajes de la novela, cuando pone en boca del narrador: “[...] una muerte cuyos culpables podíamos ser todos” (García Márquez, 2002b: 61)³⁵, “No oyeron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen” (87). Estas frases son las que se confrontan con el texto fatalista del narrador. Es decir, el autor implícito deconstruye el discurso del texto de crónica, mostrando las fisuras de la verdad detrás de la otra “verdad” del narrador:

Lo que el discurso de la novela evidencia es la resistencia ciega de las cosas y los signos, librados a su perfil propio de acontecimientos, a ser dócilmente asimilables al esquema reductor de esa aplastante pulsión unitaria implícita en el proyecto cronístico. En efecto, el carácter proteico y múltiple de los “datos” del lenguaje y del mundo acaban resquebrajando la superficie lisa del relato del narrador-“cronista” y desarticulando la fuerza reificante del texto “autoritario” de su “crónica” (Cavallari, 1985: 116).

Se evidencia entonces dos textos: el texto autoritario de la crónica, y el texto estético-literario de la novela, que por medio de una lectura deconstruccionista se pone en evidencia el autoritarismo del texto ritual-fatalista-trascendente y disculpante de la crónica. Es decir, la intención del autor implícito es mostrar y la del narrador, ocultar, callar e intentar librarse de las culpas y las responsabilidades. Por eso escribe el texto de la crónica, y la escribe apelando al ritual fatalista para librarse de acusar a los testimoniantes, establecer juicios y dilucidar incógnitas: “[...] los designios del destino son

³⁵ En adelante, al referirnos a esta obra, se indicará solo el número de página y entre paréntesis.

también inescrutables, razón por la cual el narrador renuncia de antemano al ‘anhelo de esclarecer misterios’” (Cavallari, 1985: 117).

Ahora volvamos a la pregunta inicial: ¿Por qué el autor implícito elabora CMA si no dice nada diferente del sumario? No es verdad que no haya diferencia entre el sumario y la novela. Hemos dicho que la intención del autor implícito es mostrar, pero reelaborando el archivo de CMA, como lo veremos en el siguiente acápite del presente capítulo.

2. 2. Testimonio, memoria y archivo: el espejo roto de la memoria

Para propósitos de mayor legibilidad del presente acápite, dividiré esta sección en tres partes:

2. 2. 1. El testimonio

La verdad oficial del asesinato de Santiago Nasar es que fue un crimen pasional. Los hermanos Vicario lo asesinan porque Ángela Vicario lo acusó de ser el autor de la pérdida de su virginidad y, por tanto, el causante de su humillación al ser devuelta por Bayardo San Román a la casa paterna. Aunque en el sumario sobre el asesinato no hay pruebas concluyentes para acusar a Santiago Nasar, los representantes de la ley y el poder del pueblo —el alcalde y el cura— se eximen de responsabilidades. Es más, en un juicio que solo duró tres días, absuelven de toda culpabilidad a los hermanos Vicario calificando al crimen como una cuestión de honor.

27 años después del homicidio, el narrador escribe el texto de la crónica, con la intención de reescribir el antiguo sumario del crimen. Se basa en dicho sumario —incompleto, con varias páginas perdidas— y en los testimonios

recolectados de varios pobladores, vecinos de Santiago Nasar. El narrador cuenta que los lugareños tienen dudas sobre la culpabilidad de Santiago. Y deja entrever que otra verdad, la aterradora y traumática, podría ser la verdadera: Ángela Vicario ocultó la identidad del culpable y el pueblo, sabiendo esto, no hizo nada para evitar el crimen, presenciaron el asesinato como si fuera un espectáculo sangriento ajeno a ellos, cuando en realidad, con su silencio, se volvían cómplices del homicidio. Pero ninguno de ellos se inculpa ni acepta responsabilidades en el crimen, todos se justifican argumentando que nada podía hacerse, ya que la “tragedia” de Santiago Nasar fue un hecho fatal escrito y delimitado por el destino. Aun así, la culpabilidad se hace manifiesta en varios de los personajes involucrados y se exterioriza luego de consumado el crimen. El narrador se encarga de describirlo:

Hortensia Baute cuya única participación fue haber visto ensangrentados dos cuchillos que todavía no lo estaban, se sintió tan afectada por la alucinación que cayó en una crisis de penitencia, y un día no pudo soportarla más y se echó desnuda a las calles. Flora Miguel, la novia de Santiago Nasar, se fugó por despecho con un teniente de fronteras que la prostituyó entre los caucheros de Vichada. Aura Villeros, la comadrona que había ayudado a nacer a tres generaciones, sufrió un espasmo de la vejiga cuando conoció la noticia, y hasta el día de su muerte necesitó una sonda para orinar. Don Rogelio de la Flor, que era un prodigio de vitalidad a los 86 años, se levantó por última vez para ver cómo desguazaban a Santiago Nasar contra la puerta cerrada de su propia casa, y no sobrevivió a la conmoción. Plácida Linero había cerrado esa puerta en el último instante, pero se liberó a tiempo de la culpa. “La cerré porque Divina Flor me juró que había visto entrar a mi hijo —me contó—, y no era cierto”. Por el contrario, nunca se perdonó haber confundido el augurio magnífico de los árboles con el infausto de los pájaros, y sucumbió a la perniciosa costumbre de su tiempo de masticar semillas de cardamina (72-73).

Vemos entonces en este párrafo citado de CMA cómo el narrador intenta unir todas las versiones de los testificantes en una sola voz, de tal manera que todos los diálogos que recopila se integran muy bien en su perspectiva sobre el crimen:

[...] el lector oye al mismo tiempo al narrador y a Plácida Linero, como a lo largo de la crónica oye constantemente muchas voces neutralizadas en una sola voz que nos da, en continuo discurso indirecto, una única versión de la realidad, en la que los elementos más disímiles tienen la misma categoría lógica, ya que lo objetivo es el producto de una numerosa subjetividad (Reyes, 1983: 90).

De esta manera, el narrador selecciona y utiliza las versiones de los testimoniantes para construir su propia y única versión del crimen, y más aún, la memoria colectiva del pueblo. Asimismo, también apreciamos que este condicionante culposo en los personajes es el que impedirá que los testimonios tengan alto grado de credibilidad: “La reconstrucción del crimen, por consiguiente, no solo no podrá garantizar otra perspectiva más amplia, sino que va a estar aún más distorsionada por el sentido de culpa” (Clark, 1989: 26).

La población calla sus responsabilidades y culpas. Primero, por librarse de ser acusados, y después por no enfrentarse a esa verdad traumática y a elaborarla en forma de discurso:

Las diferentes formas e intensidad del sufrimiento de las víctimas directas y de quienes las rodean han llevado muchas veces a conflictos acerca de la legitimidad de los discursos en relación con la lucha por la reconstrucción de la memoria. ¿Quién determina cuál es el discurso adecuado? ¿Es la condición de víctima directa la única que legitima el discurso? Quienes no lo son, ¿están excluidos? (Kaufman, 1998: 15).

Entonces, el narrador al crear un nuevo texto busca legitimar su discurso mediante el testimonio de la población y, de esta manera, legitimar la verdad de la fatalidad sobre la muerte de Santiago Nasar. Si el sumario no presenta pruebas contundentes sobre la inocencia de Santiago, el narrador se encargará de construir la memoria colectiva del pueblo mediante testimonios que coincidan en sospechar además de la inocencia de Santiago, en la mentira de Ángela Vicario sobre el autor de su desgracia.

2. 2. 2. La memoria

Ahora bien, ¿cómo es esta memoria colectiva que el narrador construye? Como ya habíamos mencionado, el recuerdo del asesinato de Santiago Nasar se mantiene vigente en la memoria colectiva del pueblo aun pasados 27 años del hecho. Está instalada en ella y acosa constantemente a los pobladores la culpa de lo sucedido. Esto se evidencia en los testimonios que nos muestra el narrador. Los testigos mantuvieron una actitud pasiva para impedir el crimen, y es de esta manera la forma en que lo recuerdan: un recuerdo pasivo ligado a lo que Tzvetan Todorov denominó memoria literal:

[...] ese suceso —supongamos que un segmento doloroso de mi pasado o el grupo al que pertenezco— es preservado en su literalidad (lo que no significa su verdad), permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo. En tal caso, las asociaciones que se implantan sobre él se sitúan en directa contigüidad: subrayo las causas y las consecuencias de ese acto, descubro a todas las personas que pueden estar vinculadas al autor inicial de mi sufrimiento y las acoso a su vez, estableciendo además una continuidad entre el ser que fui y el que soy ahora, o el pasado y el presente de mi pueblo, y extendiendo las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes de la existencia. [...] El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado (Todorov, 2008: 30-32)³⁶.

Entonces, siendo memoria literal la memoria colectiva del pueblo, no tendría más objetivo que someterse al pasado, profundizando una y otra vez en sus detalles más triviales, cayendo en un estado de letargo y melancolía, incapaces de dejar atrás los traumas del pasado, sino todo lo contrario, viviendo el pasado en el presente:

³⁶ Todorov, además de explicar la memoria literal, también define la memoria ejemplar, haciendo una clara diferenciación entre ambas: “[...] sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como de un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte —y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública—, abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección. El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente” (Todorov, 2008: 31).

El individuo que no consigue completar el llamado periodo de duelo, que no logra admitir la realidad de su pérdida desligándose del doloroso impacto emocional que ha sufrido, que sigue viviendo su pasado en vez de integrarlo en el presente, y que está dominado por el recuerdo sin poder controlarlo [...] involuntariamente, se condena a sí mismo a la angustia sin remedio, cuando no a la locura. El grupo que no consigue desligarse de la conmemoración obsesiva del pasado, tanto más difícil de olvidar cuanto más doloroso, o aquellos que, en el seno de su grupo, incitan a este a vivir de ese modo, merecen menos consideración: en este caso, el pasado sirve para reprimir al presente, y esta represión no es menos peligrosa que la anterior. Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin? (Todorov, 2008: 33).

Es justamente este el estado en que encuentra el narrador al pueblo, luego de 27 años del crimen, una colectividad anclada en el pasado y, por tanto, reprimiendo la posibilidad de tener un presente al margen de lo sucedido a Santiago Nasar. Es decir, de la misma forma que asumen la fatalidad en la “tragedia” de Santiago Nasar y la imposibilidad de cambiarlo, de esa misma manera asumen su presente culposos como incapaces de cambiarse, y a la vez, con animadversión hacia sí mismos, y hacia quienes les causaron un dolor inolvidable. Y esto es evidente en Plácida Linero, la madre de Santiago Nasar, donde el narrador la describe en sus últimos años de su vida, mezclando imágenes del presente con las escenas del día del crimen:

[...] vio [Plácida Linero a Santiago Nasar] desde la misma hamaca y en la misma posición en que la encontré postrada por las últimas luces de la vejez, cuando volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria. Apenas si distinguía las formas a plena luz, y tenía hojas medicinales en las sienes para el dolor de cabeza eterno que le dejó su hijo la última vez que pasó por el dormitorio. Estaba de costado, agarrada a las pitas del cabezal de la hamaca para tratar de incorporarse, y había en la penumbra el olor de bautisterio que me había sorprendido la mañana del crimen. Apenas aparecí en el vano de la puerta me confundió con el recuerdo de Santiago Nasar. “Ahí estaba”, me dijo. “Tenía el vestido de lino blanco lavado con agua sola, porque era de piel tan delicada que no soportaba el ruido del almidón”. Estuvo un largo rato sentada en la

hamaca, masticando pepas de cardamina, hasta que se le pasó la ilusión de que el hijo había vuelto (11-12)³⁷.

A lo largo de toda la novela, el narrador muestra los testimonios de forma fragmentada, donde el pasado está reactualizándose e imponiéndose constantemente en el presente: ambos tiempos mezclados y resquebrajados por el olvido. Los enigmas dan como resultado la memoria colectiva y literal del pueblo. Por otro lado, notamos que el narrador toma partido a favor de los testigos, pero nunca conocemos sus juicios de valor ni de verdad sobre el hecho. Raúl Dorra en un análisis sobre el cuento “Acuérdate” de Juan Rulfo, identifica a su narrador con similares características al narrador de CMA:

Vemos que en este caso el narrador ha intercalado en su discurso otro discurso para tomar distancia respecto al hecho enunciado; dicho de otro modo, lo ha enunciado a través de una mediación y con este acto ha atenuado su presencia y ha evitado un pronunciamiento sobre la verdad o la falacia del hecho (Dorra, 2000: 94).

Es lo que ocurre con el narrador en CMA, se limita a utilizar los testimonios de los pobladores y el sumario para atenuar su presencia y evitar hacer juicios de valor sobre el crimen. Es decir, construye la memoria colectiva, pero no hace ninguna opinión al respecto.

2. 2. 3. El archivo

Luego de estas notas preliminares, abordemos la siguiente pregunta: ¿Cómo nace el archivo? El nacimiento del archivo es el proceso por el cual la memoria colectiva —los testimonios— pasa del campo de la oralidad a la escritura, convirtiéndose en memoria archivada. El testimonio vuelto archivo, se confronta con otros testimonios y con otros documentos (Ricoeur, 2008: 189-

³⁷ Los corchetes son nuestros.

190), buscando finalmente validarse como prueba documental, “primer componente de la prueba en historia” (Ricoeur, 2008: 190):

[...] el archivo no es tanto una acumulación de textos sino el proceso mediante el cual se escriben los textos; un proceso de combinaciones repetidas, de mezclas y entremezclas regidas por la heterogeneidad y la diferencia. No es estrictamente lineal, pues la continuidad y la discontinuidad permanecen unidas en precaria alianza (González Echevarría, 2000: 53).

El archivo entonces nos remonta a través de un tiempo donde se realizaron numerosos cambios y reescrituras sobre un archivo primigenio. Hablar de archivo, por tanto, nos traslada a los orígenes: “Cuando la novela moderna hispanoamericana regresa a ese origen, lo hace mediante la figura del archivo, el depósito legal de conocimiento y poder del que surge” (González Echevarría, 2000: 53).

Todo lo cual nos lleva a pensar que CMA se origina de un documento portador de verdad. Por un lado, CMA es una mezcla entre informe periodístico, informe jurídico e informe policial. De la misma manera, el narrador asume el papel de periodista, abogado, investigador, historiador, pretendiendo llegar a la verdad. Es decir, CMA toma prestadas las formas portadoras de verdad: el discurso del derecho, el discurso de la ley; en suma, el discurso del poder, puesto que “las novelas no se contentan con la ficción: tienen que pretender que aspiran a la verdad, una verdad que yace tras el discurso de la ideología que les da forma. Así pues, por paradójico que parezca, la verdad de la que tratan es la propia ficción” (González Echevarría, 2000: 44-45).

Si el documento portador de verdad en CMA es finalmente la ficción, entonces ¿cómo pretende el autor implícito ganar autoridad y legitimidad construyendo una obra de ficción?:

[...] al no tener forma propia, la novela latinoamericana asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la 'verdad' —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de estos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo. Es mediante este simulacro de legitimidad que la novela lleva a cabo su contradictorio y velado reclamo de pertenecer a la literatura. Las narrativas que solemos llamar novelas demuestran que la capacidad para dotar al texto con el poder necesario para transmitir la verdad están fuera del texto; son agentes exógenos que conceden autoridad a ciertos tipos de documentos, reflejando de esa manera la estructura de poder del periodo, no ninguna cualidad inherente al documento mismo o al agente externo. La novela por tanto, forma parte de la totalidad discursiva de una época dada, y se sitúa en el campo opuesto a su núcleo de poder. La concepción misma de la novela resulta ser un relato sobre el escape de la autoridad, relato que generalmente aparece como una especie de subargumento en muchas novelas [...]. De más está decir que esta fuga hacia una forma de libertad no concretada en el texto es también ilusoria, un simulacro basado en un mimetismo que parece estar incrustado en la narrativa misma, como si fuera la historia original, el relato de fundación, la irreductible historia maestra que subyace en toda narrativa (González Echevarría, 2000: 32).

CMA muestra mediante la estructura de la ficción, en primer lugar, el convencionalismo del discurso hegemónico que legitima documentos como verdaderos debido al autoritarismo del grupo de poder del pueblo —el clero y la municipalidad—. En segundo lugar, utiliza el discurso hegemónico con la intención de transgredirlo. Esto lo apreciamos en la relación narrador-autor implícito. El narrador utiliza los géneros discursivos³⁸: periodístico, jurídico e

³⁸Mijaíl Bajtín define y categoriza los géneros discursivos, resaltando su intención renovadora, integradora y dialogizante entre géneros de diversos tipos: "En cada época del desarrollo de la lengua literaria, son determinados géneros los que dan el tono, y estos no solo son géneros secundarios (literarios, periodísticos, científicos), sino también los primarios (ciertos tipos del diálogo oral: diálogos de salón, íntimos, de círculo, cotidianos y familiares, sociopolíticos, filosóficos, etc.). Cualquier extensión literaria por cuenta de diferentes estratos extraliterarios de la lengua nacional está relacionada inevitablemente con la penetración, en todos los géneros, de la lengua literaria (géneros literarios, científicos, periodísticos, de conversación), de los nuevos procedimientos genéricos para estructurar una totalidad discursiva, para concluirla, para tomar en cuenta al oyente o participante, etc., todo lo cual lleva a una mayor o menor reestructuración y renovación de los géneros discursivos. Al acudir a los correspondientes estratos no literarios de la lengua nacional, se recurre inevitablemente a los géneros discursivos en los que se realizan los estratos. En su mayoría, estos son diferentes tipos de géneros dialógico-coloquiales; de ahí resulta una dialogización, más o menos marcada, de los géneros secundarios, una debilitación de su composición monológica, una nueva percepción

histórico para escribir su crónica con la intención de representar a su contexto cultural, crear la ilusión de vehicular la verdad empleando el discurso hegemónico, ya que este tiene el poder de legitimar. Y al mismo tiempo que el narrador se vale del discurso del poder, el autor implícito pone en evidencia este discurso y lo deconstruye mostrando que el narrador no es confiable ya que su discurso se sostiene en base a un sumario incompleto, testimonios tendenciosos y creencias fatalistas:

[...] los discursos hegemónicos que oprimen, controlan, vigilan y suministran los modelos que más tarde serán tergiversados, parodiados, si se quiere, pero sin los cuales, no habría texto novelístico posible. El cercenar, desfigurar, encerrar, escribir, la autoridad misma en todos sus disfraces, son actividades propias de lo humano concebido en sociedad, tanto como sus antídotos (González Echevarría, 2000: 34).

CMA fue escrita en un contexto donde la narrativa moderna representada por novelas como *Aura*; *Yo, el Supremo*; *El arpa y la sombra*; *Oppiano Licario* y *Los pasos perdidos* utilizaban los géneros discursivos, la figura del historiador y la presencia de un manuscrito inconcluso. Es decir, compartían los mismos elementos del archivo:

[...] 1) la presencia no solo de la historia, sino de los elementos mediadores previos a través de los cuales se narró, ya sean documentos jurídicos de la época colonial o científicos del siglo XIX; 2) la existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpreta y los escribe; y, por último, 3) la presencia de un manuscrito inconcluso que el historiador interno trata de completar (González Echevarría, 2000: 50).

CMA presenta estos tres elementos. En primer lugar, el sumario judicial del asesinato de Santiago Nasar. En segundo, un narrador que luego de 27 años de ausencia, regresa al pueblo, que sobre la base de su lectura del

del oyente como participante de la plática, así como aparecen nuevas formas de concluir la totalidad, etc. Donde existe un estilo, existe un género. La transición de un estilo de un género a otro no solo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo" (Bajtín, 1999: 254).

sumario, empieza la investigación del crimen recopilando los testimonios. Y por último, dicho sumario está incompleto, y el narrador fracasa en su intención por descubrir al verdadero causante de la desgracia de Ángela Vicario y de “saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad” (72). Entonces, el texto de la crónica del narrador resulta incompleto, concluyéndose que nadie pudo evitar la muerte de Santiago Nasar, ya que algo más fuerte decidía las elecciones y los destinos de todos: la idiosincrasia del pueblo manifestada en un discurso autoritario al que todos estaban subyugados. Beatriz Sarlo hace hincapié en este punto:

[...] el discurso autoritario es transhistórico y transubjetivo, en la medida en que solo habla de la historia cuando debe referirse a un pasado fundacional que debe ser restaurado, porque en él se forjaron los valores cuya vigencia presente queda fuera de cuestión. Y es transubjetivo, porque ni los grupos ni los individuos están en condiciones de pensarse respecto de los valores impuestos. Por el contrario, son pensados por ellos, constituidos a partir de ellos y cualquier distancia supone, automáticamente, la exclusión de ese universo y, en consecuencia, la conversión en Otro, ante quien se abre la amenaza de supresión y aislamiento (Sarlo, 2007: 352-353).

A lo largo de toda la novela vemos cómo, mediante un discurso autoritario, se imponen valores, tradiciones fatalistas, rituales, creencias míticas, y los pobladores son pensados respecto a estas imposiciones. No se piensan ni tampoco intentan verse más allá de las creencias que los dominan. Entonces, la intención del autor implícito al presentar al narrador reescribiendo la historia oficial del asesinato utilizando los géneros discursivos y legitimando la inocencia del pueblo mediante el discurso del poder demuestra: la falta de solidaridad de la comunidad con el crimen, y más aún, su complicidad perversa en el asesinato, irresponsabilidad, encubrimiento mediante la fatalidad, el machismo y su mala memoria. Todo esto no busca más que dejar en claro la nueva significación de la muerte de Santiago Nasar. Por lo tanto, el discurso

del texto de la novela en CMA será la transgresión del sistema discursivo tradicional de la comunidad plasmada de forma histórica en el sumario, con la intención de descubrir la verdad detrás de la versión oficial del asesinato y de la memoria de la comunidad. Esta sería la intención del autor implícito al elaborar CMA. Ahora bien, ¿de qué manera se encarga entonces de construir el archivo de CMA?

2. 3. Elaboración del archivo narrativo

Llegados a este punto es importante precisar el modo en que CMA dialoga con la ficción y la historia para luego revisar la forma en que se ha elaborado el archivo. Como ya lo señalamos en el acápite anterior, en CMA se manifiesta un discurso autoritario, que es deconstruido y parodiado por el autor implícito. El mismo que no está de acuerdo con la versión oficial de la historia, entonces “surge la ficcionalización de la historia por parte de los escritores como una forma de evadir la censura y subvertir las imposiciones unilaterales del poder” (Anderson y Favoretto, 2009: 15). Es ahí donde la literatura ejerce su primer acto de subversión en contra de sistemas autoritarios, que en regímenes absolutistas dictatoriales manipulaban a la población mediante la implementación de la ideología en el sistema educativo (Anderson y Favoretto, 2009: 15). Pero no solamente en Gobiernos autoritarios, los Estados de cualquier país, de derecha o izquierda, se narran a sí mismos, contando siempre la versión más conveniente para ellos: “Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y en un sentido, la literatura construye

relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice” (Piglia, 2001b).

En base a lo que acabamos de mencionar, en CMA se intenta poner en evidencia los criterios de verdad de la historia del asesinato de Santiago Nasar, y aún más, los criterios de verdad del hecho real en que se basa la historia de CMA. Dejando en claro que los documentos y los archivos no están ahí para “establecer un criterio de verdad, son en cambio una referencia constante para los criterios de legitimidad” (Martínez, 1996: 93). Mediante el sumario el Estado legitima la “verdad” de los hechos, imponiendo su versión. Pero con el pasar del tiempo el Estado se ha olvidado de estos archivos, dejando incluso que el Palacio de Justicia de Riohacha —lugar donde se halla el sumario— se inunde y así se deterioren todos sus documentos, como lo cuenta el narrador:

[...] numerosas personas me ayudaron a buscar veinte años después del crimen en el Palacio de Justicia de Riohacha. No existía clasificación alguna en los archivos y más de un siglo de expedientes estaban amontonados en el suelo del decrepito edificio colonial que fuera por dos días el cuartel general de Francis Drake. La planta baja se inundaba con el mar de leva, y los volúmenes descosidos flotaban en las oficinas desiertas. Yo mismo exploré muchas veces con las aguas hasta los tobillos aquel estanque de causas perdidas, y solo una casualidad me permitió rescatar al cabo de cinco años de búsqueda trescientos veintidós pliegos salteados de los más de quinientos que debió de tener el sumario (73).

Queda claro que el sumario ha perdido legitimidad y autoridad, pero aun así, es respetado aparentemente por todos:

El problema es que nadie lo ha leído, con lo que el texto ha perdido todo crédito frente al mundo que pretendía retratar. El no leerlo implica, ciertamente, una absoluta falta de sentido crítico y una convicción, absurda, de que el valor del documento está en su carácter tangible más que en el legible. De esa forma, la escritura ya no aspira a representar, sino que ella misma es presentada como un objeto prestigioso (Rodríguez Mansilla, 2006: 304).

Entonces el sumario es un documento vacío, el pueblo no conoce su contenido, pero sí le reconoce autoridad, lo que facilita que pueda usarlo a su

conveniencia, creando también su “verdad”. “Esta verdad social es algo que se tematiza y se busca, que se ha perdido, por lo cual se lucha, que se construye y se registra. La verdad es un relato que otro cuenta. Un relato parcial, fragmentario, incierto, falso también, que debe ser ajustado con otras versiones y otras historias” (Piglia, 2001b). El autor implícito presenta estas irregularidades en la ficción, mostrando el proceso en el cual el narrador fracasa en encontrar las respuestas sobre el crimen de Santiago Nasar porque no le conviene hallar la verdad. El autor implícito “ha ido develando, desempolvando, restableciendo las verdades que el poder había sepultado y sustituyéndolas por algo que se podría definir como ‘la imaginación de la verdad’” (Martínez, 1996: 98).

Los documentos son dignos de desconfianza no solo porque el poder político y los historiadores terminan manipulándolos pro domo sua. Lo son, también, porque desaparecen, se extinguen, se esfuman; pierden su valor de prueba. En ese contexto, cualquier dato puede ser fabricado o inventado. De ahí, entonces, se cae de madura esta pregunta: Si los archivos han sido contruidos por las minorías letradas y por el poder político al servicio de su propia versión de la historia, y si la historia es un ‘libro de ejemplos’ que escamotea, oculta y ficcionaliza la realidad, ¿con qué argumentos negar a la novela, que es una forma no encubierta de ficción, su derecho a proponer también una versión propia de la verdad histórica? ¿Cómo no pensar que, por el camino de la ficción, de la mentira que osa decir su nombre, la historia podría ser contada de un modo también verdadero —al menos igualmente verdadero— que por el camino de los documentos? (Martínez, 1996: 94).

Las fronteras entre la literatura y la historia se acortan, partiendo del hecho que ambas son discursos, pertenecen al terreno del lenguaje y se valen de la técnica narrativa para construir sus textos. Es decir, ambas crean relatos. Al respecto, Hayden White tiene la siguiente opinión:

Los relatos no son vividos; no hay relatos reales. Los relatos son contados o escritos, no encontrados. Y la noción de relato verdadero es prácticamente una contradicción en sus términos. Todos los relatos son ficciones. Lo que significa, por supuesto, que pueden ser verdaderos

solo en un sentido metafórico y en el sentido en que una figura retórica puede ser verdadera (White, 2003: 156).

Siguiendo esta premisa, la ficción es entonces el modo en que el relato y los acontecimientos son tramados. Como ya lo habían mencionado Echevarría, Martínez y Piglia, la legitimación de la verdad está fuera del texto, pertenece a la esfera del poder. Por lo tanto, lo falso o lo verdadero no es intrínseco a la ficción:

En las narrativas históricas, las formas culturalmente dominantes de tramar para imaginar los tipos diferentes de significado (trágico, cómico, épico, grotesco, etc.) que una forma distintivamente humana de vida *podría tener* son confrontadas con la información y el conocimiento que las formas específicas de vida humana *han tenido* en el pasado. En el proceso no solo las formas de vida humana del pasado reciben los tipos de significado encontrados en las formas de ficción producidas por una determinada cultura, sino que se pueden medir los grados de veracidad y realismo de estas formas de ficción respecto de los hechos de la realidad histórica y de nuestro conocimiento de ella. Esta relación entre interpretación histórica y representación literaria se aplica no solo a su mutuo interés por las estructuras genéricas de la trama, sino también al modo narrativo del discurso que ambas comparten (White, 2003: 173).

Por lo tanto, ¿cuáles son los archivos que el autor implícito toma en cuenta para construir CMA? En primer lugar, están el hecho real³⁹ y las referencias míticas intertextuales sobre Julio César, Edipo y Jesucristo. En segundo lugar, está el sumario del crimen. Ahora bien, el hecho real está legitimado por la ley; al igual que el sumario, dentro del contexto de la novela. Entonces CMA busca legitimación al pretender no ser literatura, sino un texto que va a la mitad entre texto jurídico, periodístico e histórico, y que a su vez es un archivo incompleto, ya que no se conocieron todos los detalles con relación

³⁹ Como habíamos mencionado en el primer capítulo, el hecho real trata concretamente sobre el asesinato de Cayetano Gentile en manos de los hermanos Chica, por haber desflorado a su hermana, Margarita Chica, y ser el causante de que Miguel Reyes Palencia no la encontrara virgen. En el año 2007, Miguel Reyes Palencia publicó un libro llamado *La verdad. 50 años más tarde*, contando “la verdadera historia” y a su vez, demandó a los hermanos García Márquez —Gabriel y Eligio— exigiendo regalías por haberse basado en su persona para crear a Bayardo San Román. Para mayores referencias, consúltese: Julio Roca y Camilo Calderón (1981), Raúl Mendoza (2011) Ana Teresa Benjamín (2011), Patricia Lara Salive (2011) y Semana (2007).

al asesinato. Aún más, con el pasar de los años, el sumario original ha perdido varias páginas, así como la memoria del pueblo ha ido deteriorándose. Es decir, el olvido ha entrado a tallar. Tomando en cuenta estos elementos, CMA presenta la verdad de los hechos de forma incompleta. Es en este punto, donde la historia del crimen y la historia de la investigación adquieren características míticas que encuentran parentesco en referencias intertextuales previas a la novela. Como ya lo ha señalado la crítica, las referencias míticas a Cristo, a Edipo, a Julio César están insertas en CMA; así como los mitos de la sociedad moderna: el libro, la escritura y la lectura, instrumentos de búsqueda de conocimiento. Cuando el archivo es incompleto, el ansia de sentido nos satisface con mitos (González Echevarría, 2000: 58-59). Es en este nivel donde la escritura y el discurso oficial (sumario) han perdido autoridad y caído en el olvido, donde CMA intentará llenar estos espacios vacíos dejados por los archivos anteriores mediante la elaboración de un archivo narrativo, apelando a todo: a archivos históricos, a mitos, etc. En ese sentido, CMA se convierte en un discurso que intenta ganar autoridad por encima del discurso oficial menoscabado. Al contrario de lo que podría pensarse:

El Archivo en su versión moderna no suma, literal o figurativamente; no es una suma sino una resta, una serie intermitente de sustracciones. Las ficciones del Archivo revelan los huecos constitutivos que resaltan entre los documentos que flotan en el piso inundado del Palacio de Justicia. En ellos, el Archivo es algo que tiene de ruina y de reliquia (González Echevarría, 2000: 245).

La elaboración del archivo de CMA, a pesar de contener los archivos previos mencionados, no logra formar una unidad. Termina siendo un documento fragmentado que hace referencia a otros archivos incompletos. Los archivos son reliquias de un orden que solo existe en la desarticulación de la memoria sobre el archivo o en nuestro deseo de proyectar nuestra capacidad

para utilizar la ficción a través de él. ¿Cuál es el origen del archivo de CMA? ¿Qué es lo falso, lo inventado y fragmentado?, ¿qué oquedad intenta cubrir el archivo narrativo?

El autor implícito muestra lo pernicioso de la escritura. Con esta se puede ocultar, manipular, borrar, alterar o adecuar la historia, y legitimarla gracias al discurso del poder, escribiendo su versión oficial, para luego permitir que se deterioren los documentos. Mediante el discurso del poder, se decidirá qué se cuenta, qué se oculta y cuál es la “verdad”. Por medio de la legitimación se otorga el valor de verdad a cualquier documento que esté investido por el discurso de la Ley, más allá de las pruebas que este muestre. La reelaboración de CMA muestra el proceso por el cual el narrador construye el texto de la crónica amparándose en el discurso de la Ley —no es gratuito que el narrador intente representar el papel de abogado, historiador y detective— y de la tradición machista-fatalista-supersticiosa del pueblo, buscando legitimar su “verdad”. “Ningún ‘espejo roto’ se recompone [con la crónica del narrador]; por el contrario, se vuelve a romper para constituir, con nuevo ajuste de los trozos, una realidad enajenada de la realidad” (Reyes, 1983: 90)⁴⁰. Contrario a esto, el autor implícito, busca deconstruir, parodiar, devaluar y dejar en evidencia el discurso arbitrario y fragmentado del narrador, con la intención de mostrar la ideología de los verdaderos culpables del crimen de Santiago Nasar. Entonces CMA:

[...] asume también su escritura como una reescritura crítica de la historia. Hechos puntuales, fenómenos históricos de dimensión nacional o continental, personajes próceres y figuras secundarias, son objeto de revisión por parte de la narrativa que utiliza la literatura como estrategia para aventurar visiones alternativas de la “verdad histórica”, solapadas

⁴⁰ Los corchetes son nuestros.

en los pliegues siempre ambiguos, generalmente irónicos y alegóricos, de la ficción novelesca (Azzetti, 2006).

De acuerdo con esto, ¿cómo es entonces esta versión alternativa que ofrece CMA sobre la versión oficial? La versión de CMA ofrece en primer lugar, la historia del asesinato de Santiago Nasar contada mediante el discurso autoritario por medio del narrador, que valiéndose de archivos fragmentarios intenta legitimar la no culpabilidad tanto de los hermanos Vicario como de todo el pueblo, y en segundo lugar, la intención por parte del autor implícito de dejar en evidencia la perversión, el machismo y el autoritarismo que se impone sobre la idiosincrasia y las acciones de todos los miembros de esta comunidad.

Ahora bien, ¿quién es el que articula este discurso autoritario?, ¿quién mueve los hilos de toda la población, los piensa y construye una ética artificial que todos están obligados a seguir? Finalmente, ¿quién mató realmente a Santiago Nasar?

¿Y si los hermanos Vicario solo fueron ejecutores? [...] Efectivamente, si bien desde el principio se conocen las manos ejecutoras del crimen, no son ellas las únicas en las que recae la culpa final –de acuerdo con el autor-, ya que además de los ejecutores literales, hay también –como en las novelas detectivescas-, los autores intelectuales/morales del crimen [...] ¿Quiénes son entonces los autores intelectuales/morales? El texto lo va aclarando paso a paso: unos por negligencia, otros porque en realidad querían que lo mataran; unos por amor; otros por odio; unos por azares del destino, otros deliberadamente; en resumen, el autor intelectual/moral del crimen de Santiago Nasar es: el pueblo entero (Del-Río, 1993: 84).

El pueblo entonces es el autor intelectual del crimen, pero ¿cómo se lleva adelante este asesinato? ¿Cómo se hace posible que todo un pueblo sea cómplice y autor intelectual del destazamiento de Santiago Nasar? De contestar estas preguntas nos encargaremos en nuestro siguiente capítulo.

CAPÍTULO III

El gran Otro perverso en *Crónica de una muerte anunciada*

Para responder a las preguntas formuladas en el capítulo anterior, será pertinente utilizar las herramientas del psicoanálisis. Esto nos permitirá analizar de manera más profunda la confrontación entre los personajes con los atolladeros de su deseo, así como también su relación con el gran Otro. Para esto definiremos cómo se manifiesta el gran Otro, cómo se establece la perversión y de qué manera afecta y decide sobre los hechos que originaron el asesinato de Santiago Nasar. Empezaremos exponiendo cómo se construye la perversión en CMA. Luego nos detendremos en la forma en que los personajes principales terminan siendo instrumentos de la perversidad del gran Otro y finalmente de qué manera se adhiere en la población la ética artificial.

3. 1. ¿Cómo se construye la perversión?

El autor implícito construye la ideología del pueblo mediante la figura del narrador, que es el encargado de presentar a los personajes mediante sus testimonios sobre el crimen. Estas declaraciones nos revelan que más allá de sus creencias —fatalistas—, sus acciones están sujetas a reglas de diferente orden. En primer lugar, el poder municipal, que establece las reglas penales; en segundo, el poder del clero, que se encarga de las reglas morales. Y en tercer lugar, están las reglas establecidas tácitamente por la idiosincrasia de la

comunidad, reglas que transgreden el poder municipal y del clero, y que incluso se imponen sobre ellas. Es decir, usando la terminología lacaniana, el gran Otro impone su poder y sus reglas. Estos tres órdenes operan a nivel simbólico. Los dos primeros son claramente identificados, pero con respecto al tercero, ¿qué poder tiene y cómo está representado?:

El gran Otro opera en un nivel simbólico. ¿Cómo está compuesto entonces este orden simbólico? Cuando hablamos (o escuchamos, para el caso es lo mismo), no estamos meramente interactuando con otros; nuestra actividad discursiva está fundada en nuestra aceptación y subordinación a una compleja red de reglas y presuposiciones. Primero existen reglas gramaticales que tengo que dominar ciega y espontáneamente: si tuviera que tener estas reglas presentes todo el tiempo, mi discurso se interrumpiría. Después está la pertenencia a un medio cultural común que nos permite a mi interlocutor y a mí entendernos. Las reglas que sigo están marcadas por una división profunda: hay reglas (y sentidos) que sigo ciegamente, por hábito, de los que, si reflexiono, puedo volverme al menos parcialmente consciente (tales como las reglas gramaticales); y *hay reglas que sigo, sentidos que me acosan, sin saberlo* (tales como prohibiciones inconscientes). Luego, hay reglas y sentidos de los que algo sé, pero que se supone que no debería saber —insinuaciones sucias u obscenas que uno pasa por alto silenciosamente para mantener las apariencias—. Este espacio simbólico actúa como parámetro respecto del que puedo medirme. Por eso el gran Otro puede personificarse o reificarse en un simple agente: el “Dios” que vigila desde el más allá, a mí y a cualquier persona existente, o la causa que me compromete (Libertad, Comunismo, Nación), por la que estoy dispuesto a dar la vida. Mientras hablo, nunca soy un “pequeño otro”: el gran Otro siempre está ahí (Žižek, 2008: 19)⁴¹.

Es justamente lo que sucede en el pueblo de CMA. A diferencia de sociedades donde las normas legales y éticas se imponen, aquí es la idiosincrasia del pueblo la que determina las reglas de conducta, y todavía más, la población asume la voluntad del gran Otro como propia. Los testigos son instrumentos de un gran Otro que establece sus leyes y condiciona, manipula las acciones de todos los pobladores, especialmente a los hermanos

⁴¹ Las cursivas son nuestras.

Vicario. Ellos se justifican con una aparente resignación a esta instrumentalización, arguyendo que el destino particular de Santiago Nasar era irremediable, y sobre el cual, ellos no podían interferir. Es decir, “el destino” se convierte en el dios sobre el que los pobladores comprometen su saber y sus acciones. Obedeciendo el mandato del gran Otro, a pesar que la comunidad sabía que Santiago Nasar iba ser asesinado, ninguno de los habitantes impidió que esto ocurra, y los que intentaron hacer algo, en la mayoría de los casos, ofrecían justificaciones asociadas a la fatalidad. Lo que en realidad es una excusa para mantener oculto el hecho de que en este dejar hacer, estarían transgrediendo las reglas morales de salvaguardar la vida, y aún peor, gozando perversamente con la idea del asesinato brutal de Santiago Nasar; siendo los hermanos Vicario obligados por la idiosincrasia del pueblo a llevar adelante el asesinato en pos de devolverle la honra a Ángela Vicario. De esta manera se va gestando la perversión del gran Otro. Ahora bien, ¿qué viene a ser concretamente el gran Otro?

A pesar de su poder fundador, el gran Otro es frágil, insustancial, propiamente *virtual*, en el sentido de que tiene las características de una presuposición subjetiva. Existe solo en la medida en que los sujetos *actúan como si existiera*. Su estatuto es similar al de una causa ideológica como el comunismo o la nación: se trata de la sustancia de los individuos que se reconocen en él, la base de toda su existencia, el punto de referencia que proporciona el horizonte último de sentido, algo por el que estos individuos están dispuestos a dar su vida, aun cuando lo único que realmente existe sean estos individuos y su actividad, de modo que esta sustancia es verdadera solo porque los individuos creen en ella y actúan en consecuencia (Žižek, 2008: 20).

Siguiendo a Žižek podemos inferir que la población construye al gran Otro, pero ¿con qué intención? ¿Cuál es la verdad que está detrás? Es a partir de su propio goce que el gran Otro existe, y es para justificar y hacer realidad

su goce perverso que debe existir. Para que esto ocurra, es necesario que el pueblo se transforme en instrumento del gran Otro, de este sistema de apariencias, con el fin de ocultar la verdadera intención de sus actos, que transgreden las leyes morales y judiciales. Y luego de ocurrido crimen, construir una ética artificial que mejor los beneficie para quedar libres de responsabilidades y sanciones. Pero ¿qué significa ser un instrumento del gran Otro?

3. 2. Instrumentos del gran Otro

CMA es una novela cuyo conflicto se centra en el accionar de la familia Vicario, Bayardo San Román y Santiago Nasar. El pueblo de CMA es una sociedad rígida, machista, donde la voluntad de los hijos —especialmente de las mujeres— está subordinada por el deseo de sus padres, y este a su vez, por las leyes del gran Otro en un contexto donde las leyes penales y éticas son gestos vacíos, ya que carecen de autoridad, puesto que han sido transgredidas, anuladas por las tradiciones del pueblo y, por tanto, fueron creadas para ser rechazadas⁴². La transgresión e imposición del gran Otro se refleja en las causas que llevaron a la muerte a Santiago Nasar. ¿De qué manera se llevó a cabo este asesinato? Mediante la manipulación de los

⁴² Sobre el gesto vacío, Žižek tiene la siguiente opinión: “Pertener a una sociedad supone un punto paradójico en el que a cada uno de nosotros se nos ordena adoptar libremente, como resultado de nuestra elección, lo que de todos modos se nos impone (todos *debemos* amar a nuestro país, a nuestros padres, a nuestra religión). Esta paradoja de querer (elegir libremente) lo que de todos modos es obligatorio, de fingir (mantener las apariencias) que hay una libre elección aunque efectivamente no la haya, es estrictamente codependiente de la noción de un gesto vacío simbólico, un gesto —una ofrenda— que está hecho para ser rechazado” (Žižek, 2008: 22).

personajes involucrados en el crimen. Veamos entonces cómo se convierten en instrumentos del gran Otro y cuál es su intención al hacerlo.

3. 2. 1. Ángela Vicario, sus padres y Bayardo San Román

Los padres de Ángela Vicario le imponen su destino. Es decir, obligan a Ángela a casarse con Bayardo San Román, para así beneficiarse con la riqueza de este, sin importarles que su hija tuviese una opinión contraria. Quedando en evidencia que los matrimonios por conveniencia están dentro de la “normalidad” del pueblo⁴³. Sin embargo, Ángela se libera de esta obligación al no llegar virgen al matrimonio. A pesar de haber recibido el repudio de su madre, se liberó de la carga de haber arruinado la prosperidad de la familia rápidamente al acusar a Santiago Nasar como culpable de su desgracia. Frustró las ilusiones de poder de sus padres e impuso su voluntad sobre las ínfulas mundanas de Bayardo San Román y se vengó de su trato altanero al no ser virgen, lo que para Bayardo fue un golpe que casi lo llevó a la muerte. Finalmente, se redimió y se vengó de sus opresores que la habían dejado sin voz. Quedó beneficiada al imponer su deseo usando a Santiago Nasar como coartada para no violar las leyes del gran Otro.

⁴³ El matrimonio de Ángela Vicario y Bayardo San Román se inserta en la tradición utilitarista del pueblo de subir de nivel económico y estatus social mediante este tipo de matrimonios. Ya con anterioridad Ibrahim Nasar y luego su hijo, Santiago Nasar, habían asumido sus respectivos matrimonios como un contrato que remita un beneficio, y donde lo sentimental quedaba en segundo plano. Hugo Méndez Ramírez detalla al respecto: “Ibrahim Nasar, padre de Santiago, se había casado con Plácida Linero porque pertenecía a una familia 'que fueron gentes de poder y de guerra hasta que se les acabó la fortuna' (131). Santiago Nasar por lo tanto 'era hijo único de un matrimonio de conveniencia que no tuvo un solo instante de felicidad' (15). El escritor también insiste en marcar la condición utilitarista de Santiago. Su preocupación obsesiva por el costo de la boda, y su aceptación del matrimonio convencional con Flora Miguel, que había sido arreglado por sus padres —'Tal vez porque tenía del matrimonio la misma concepción utilitaria que su padre' (178)— corroboran su adscripción a tales convenciones sociales” (Méndez Ramírez, 1990: 938-939).

CMA es una novela cuya riqueza estriba en ocultar información para sugerir interpretaciones de todo tipo, cuyo efecto principal es que no se puede acceder a la verdad de si Santiago Nasar fue culpable de desflorar a Ángela Vicario, o si ella ocultaba a otra persona o incluso si pudo haberse provocado la pérdida de la virginidad sin ayuda de nadie. De ser así, ella sería culpable de la muerte de Santiago, de transgredir las leyes éticas y penales, y gozar perversamente de su muerte, usando como instrumento de venganza a sus hermanos. Entonces, ¿podemos concluir que Ángela Vicario actuó obedeciendo a su auténtico deseo, o por el contrario, fue también instrumento para el goce del gran Otro?

Precisamente cuando más parece que estoy expresando mis más íntimos y auténticos deseos ‘lo que quiero’ me ha sido impuesto por el orden patriarcal que me dice qué desear, de modo que la primera condición de mi liberación es romper con el círculo vicioso de mi deseo alienado y aprender a formular mi deseo de manera autónoma (Žižek, 2008: 47).

Luego del asesinato de Santiago y el abandono de Bayardo, la familia de Ángela Vicario deja el pueblo, y ella vuelve a estar bajo el yugo de sus padres, pero subrepticamente empieza a manifestar una extraña obsesión amorosa por Bayardo, que se acrecienta día a día con la negativa de este a responderle. Entonces, ¿qué ha ocurrido? ¿Ángela Vicario está expresando su auténtico deseo o es el gran Otro quien siempre le dijo qué desear?

“[...] lo que deseo está predeterminado por el gran Otro, el espacio simbólico que habito. Incluso cuando mis deseos son transgresores, incluso cuando violan normas sociales, la transgresión se apoya en aquello que ella transgrede” (Žižek, 2008: 51).

3. 2. 2. Pedro y Pablo Vicario

Como mencionamos en el capítulo anterior, el narrador es la persona que está reconstruyendo los hechos que llevaron al asesinato de Santiago Nasar. Es decir, suponemos que está buscando la verdad de lo sucedido y a los verdaderos culpables. Pero terminada la lectura de la novela, nos queda claro que el narrador, en vez de buscar la verdad, está buscando la mejor manera de justificar el asesinato, puesto que nunca cuestiona las versiones que le cuentan los testigos, así como jamás critica la idiosincrasia del pueblo. Es decir, nunca es imparcial. Termina concluyendo, al igual que la mayoría de personajes, que la muerte de Santiago se debió a la fatalidad de su destino individual y que ninguno de los testigos, incluido él mismo, podían hacer nada contra eso. Entonces, ¿cuál es esta verdad que se oculta y que no se atreven a enfrentar?

Es evidente que los hermanos Vicario se vieron presionados por el pueblo a matar a Santiago Nasar, puesto que de lo contrario no iban a “limpiar” la honra de su hermana. La desfloración iba a extenderse a ellos, y su valor y hombría iban a verse vilipendiados por todo el pueblo. Por tanto, para no enfrentarse a esa verdad, los hermanos Vicario no la cuestionan y aceptan la tarea del asesinato. La verdad más profunda, insoportable, fue silenciada porque nunca se atrevieron a acceder al lugar de su verdad, a rebelarse en contra de las reglas del gran Otro. Y el destinatario de la verdad que no se dice en los gemelos Vicario y Ángela es el gran Otro. Es decir, el ocultamiento de la verdad traumática, a nivel simbólico, se sostiene por una continua actividad: los hermanos deben asesinar, y Ángela debe callar para siempre los detalles de su

desfloración, sin dudar. Entonces, los hermanos Vicario se medían por los parámetros del machismo, y es así que se volvieron instrumentos del gran Otro. El machismo es la causa ideológica que les ordenó llevar a cabo el asesinato, incluso por el que estuvieron dispuestos a dar sus vidas. Causa ideológica de la que el pueblo es cómplice y amo.

Según los testimonios recopilados por el narrador, sabemos que los Vicario intentaron librarse de la carga de matar a Santiago, anunciando su asesinato a todo el mundo. “El acto de contar públicamente nunca es neutral; afecta el contenido de lo dicho” (Žižek, 2008: 27). Es decir, realmente no querían matarlo; anunciándolo corroboraban que esto era inevitable por la actitud indiferente y la idiosincrasia del pueblo. De esta manera se lo hace saber Pablo Vicario a su hermano: “Esto no tiene remedio —le dijo—: es como si ya nos hubiera sucedido (48). Los hermanos Vicario son conscientes de su obligación de asesinar y la asumen sin arrepentimientos, y a su vez, saben que el colectivo va a permitirlo con su no intervención. “Esto nos conduce a la noción de *falsa actividad*: las personas no solo actúan para cambiar algo, sino también para evitar que algo ocurra y así nada cambie” (Žižek, 2008: 35). Entonces, la falsa actividad del pueblo y de los hermanos Vicario se manifiestan en sus gestos vacíos: fingir tener la determinación de matar a Santiago, haciendo gestos para ser rechazados y librados de la carga, pero nadie rechaza esos gestos contundentemente y tienen que seguir guardando las apariencias. Se convierte en gesto vacío justamente porque todos, en mayor o menor medida, fingen tener la determinación de impedir el asesinato, y nadie logra frenar sus intenciones. Todos fingen intentar ayudarlos, pero

ninguno iba a oponerse, ya que las reglas machistas y tradiciones del pueblo así lo ordenaban. De negarse los hermanos Vicario o si alguien finalmente les hubiera impedido asesinar a Santiago, ¿se hubiera producido la disolución del lazo social? Probablemente sí. Aunque como vimos, tanto la familia Vicario, como Bayardo San Román, terminan marchándose del pueblo luego del asesinato de Santiago Nasar. Quedando en evidencia su sentimiento de culpa por el crimen cometido. Entonces, sí se produjo la disolución del lazo social, ya que las reglas del gran Otro están fundadas en una “ética artificial”, es decir, machista y antojadiza, y no en un verdadero acto ético que busque la solidaridad del pueblo y el respeto por la vida humana.

Es así que los Vicario son movidos por la voluntad del gran Otro, que funda inmediatamente la identidad del colectivo: convierte a Santiago Nasar en ajusticiado, a los gemelos Vicario en ajusticiadores y al pueblo en ajusticiadores pasivos, que gozan a través de los Vicario. De tal manera que el pueblo se vuelve activo a través de los Vicario. Entonces el asesinato de Santiago es un hecho cuyo responsable es el pueblo. Los Vicario son víctimas pasivas del gran Otro que cree y sabe por ellos. Los Vicario se construyen entonces una máscara de asesinos, a la vez que se asumen como herramientas del gran Otro —ajusticiadores—, pero estas emociones que sienten o fingen no son simplemente falsas, son en cierto sentido verdaderas. Las identidades que se inventan pueden acercarse más al auténtico yo, mientras que el yo con el que se mueven en la realidad restrictiva puede ser la verdadera “máscara”. Es decir, los hermanos Vicario encuentran en la coartada de matar, gracias a las leyes del gran Otro, la libertad para gozar

perversamente de destazar a Santiago Nasar y terminar siendo “inocentes”, legitimados tanto por las leyes municipales como las del clero.

Asimismo, al ser instrumentos del gran Otro, los Vicario se convierten en fantasmas para satisfacer al pueblo. Se construyen esa identidad, de la misma manera que construyen para Santiago la identidad del que deshonró a la hermana. Los Vicario aceptan la identidad fantasmática que el gran Otro les impone, cargan con ella porque no soportan la confrontación, el encuentro con lo real traumático. Ellos entonces aceptan ser la pantalla fantasmática que sirva de filtro para lo real. En ese sentido, el esperado escarnio del pueblo, producto de la desfloración y rechazo a Ángela Vicario, así como el asesinato brutal perpetrado contra Santiago Nasar, se filtran con el hecho de haber realizado un acto de justicia. Los Vicario se consideran exculpados por lo que están haciendo: de esta manera son capaces de asesinar a Santiago Nasar con la absoluta seguridad de que no son responsables por ello. De esta forma se produce su goce perverso, que satisface la voluntad del Otro.

El gran Otro les exige la naturaleza compulsiva y obscena de su goce a los hermanos Vicario, donde el goce funciona como un extraño deber ético, del cual los hermanos buscan alivio de presión de goce al anunciar abiertamente sus intenciones de matar a Santiago Nasar. El sadismo y perversión con que actuaron los hermanos Vicario solo fue posible luego que asumieran el papel de objeto-instrumentos de la voluntad del Otro. ¿Qué hubiera pasado si los Vicario hubieran buscado cerciorarse si realmente fue Santiago Nasar el culpable? Y peor aún, ¿qué hubiera ocurrido con los Vicario si no encontraban a un culpable? Mientras no hubiera un culpable y un castigo, ellos no podrían

liberarse de cumplir el mandato del gran Otro. Por tanto, no importaba si realmente Santiago Nasar fue el culpable, importaba más el hecho de encontrar a un culpable y matarlo a vista de toda la población.

Es así que se establece el sadismo en el pueblo. Toda la población actúa perversamente como puro instrumento del deseo del gran Otro, ya que de esa manera no se hacen responsables de sus acciones: Ángela Vicario carga toda la responsabilidad de su desgracia sobre Santiago Nasar. Jamás se hace responsable de haber ocasionado que sus hermanos se vieran obligados a matarlo. Es decir, se “convirtió” en la víctima que requería de una reivindicación inmediata. Los gemelos Vicario afirman no hacerse responsables, ya que eran instrumentos de la justicia. El alcalde del pueblo tampoco admite la responsabilidad de no castigar rigurosamente a los hermanos Vicario por intento de asesinato la primera vez que los encontró con los cuchillos y ellos confesaron sus intenciones. El cura del pueblo tampoco previno a la madre de Santiago, justificando su falta de accionar con la llegada del obispo. Como ellos, todos los testigos jamás admiten ninguna responsabilidad sobre la muerte de Santiago, y menos su complicidad pasiva en el crimen.

Finalmente, ¿dónde queda el compromiso ético de los personajes de CMA? ¿Por qué no se atreven a rebelarse contra el sadismo de atentar contra la integridad de uno de sus pobladores?

3. 3. Ética artificial

Ya habíamos dicho que el gran Otro existe solamente en la medida en que el pueblo actúe como tal. Por tanto, el gran Otro no hace más que reflejar el deseo perverso del pueblo, que renuncia a su goce inmediato y se objetiviza convirtiéndose en instrumento de la voluntad de goce del gran Otro. Es decir, todos los pobladores se reifican en objetos sin voluntad propia, cuyo deseo está alienado por las reglas del gran Otro, y a la vez:

[...] lo que produce el goce obsceno de esta situación es el hecho de que me considero exculpado por lo que estoy haciendo: soy capaz de infligirles dolor a otros con la absoluta seguridad de que no soy responsable de ello, que solo estoy satisfaciendo la voluntad del Otro. El sádico perverso responde a la pregunta ‘¿Cómo puede ser culpable el sujeto si solamente está cumpliendo con una necesidad objetiva, impuesta desde el exterior?’ asumiendo subjetivamente esta necesidad objetiva, gozando de lo que se le impone (Žižek, 2008: 19).

De esta manera surge la ética artificial, donde opera la lógica inversa de violar los instintos éticos, como la compasión, la piedad y asumirlos como sacrificios que el sujeto perverso hace en pos de su “grandeza ética”: cumplir con su deber y resistir a la tentación de no torturar ni asesinar (Žižek, 2008: 114). De esa forma, los hermanos Vicario asumen la pesada carga de restituir el honor de Ángela Vicario, obedeciendo a un destino fatal impostergable e ineludible: matar a Santiago Nasar, infligiéndole todo el sufrimiento posible. “La perversión es gozar de lo que nos es impuesto. Así como el profesor que goza pegándole a sus alumnos mientras afirma con un falso pesar que él *debe* hacerlo por el bien de la juventud” (Ubilluz, 54). Y más aún, la ley del pueblo falló a favor de los gemelos Vicario: “El abogado del pueblo sustentó la tesis del homicidio en legítima defensa del honor, que fue admitida por el tribunal de conciencia, y los gemelos declararon al final del juicio que hubieran vuelto a

hacerlo mil veces por los mismos motivos” (39). Los Vicario justificaron su crimen no solo ante la ley del pueblo, sino también ante la iglesia, donde se refugiaron luego del asesinato. El padre Amador termina dándoles la razón de que mataron a Santiago Nasar a conciencia, y que eran inocentes ante Dios y ante los hombres porque fue un asunto de honor. Dando como resultado que la ley del gran Otro controle a la ley penal y a la ley del clero, que como mencionamos, terminan apoyando la “inocencia” de los hermanos Vicario.

CMA entonces nos muestra cómo opera el gran Otro en el pueblo, donde todos son fantasmas de su voluntad y deben obedecer sus leyes. Lo que a su vez, es la mejor excusa para que el pueblo goce perversamente siendo instrumentos del gran Otro, e invierta la ética por una ética artificial que mejor les favorezca.

Finalmente, ¿cuál es el proyecto estético ideológico que propone el autor implícito al construir CMA? Nos muestra la forma en que el discurso autoritario construye la “verdad”, sin importar si se corresponden con los hechos, ya que múltiples factores como el tiempo, el olvido, mitos y tradiciones contribuirán a adecuar esa verdad de la manera más conveniente para todos. A pesar de que esté legitimada en la escritura, en las leyes penales y en el clero, no importará tampoco, ya que son textos abandonados, incompletos, fragmentados que nadie lee y por tanto, sirven de poco para encontrar una verdad diferente a la establecida. CMA es entonces el resultado de un discurso construido magistralmente para ocultar y dejar al lector la tarea de llenar los vacíos y tratar de responder a sus intrincadas preguntas. Es un texto escrito mediante archivos incompletos, verdades perdidas, silenciadas, ocultas, manipuladas, y

por tanto, con una verdad oficial mitificada en base a las excusas de un destino fatalista y al honor para liberarse de responsabilidades y tratar de acallar remordimientos.

Elaborando CMA de esta manera, el autor implícito deja en evidencia la ideología autoritaria, machista, egoísta, oportunista que impera en el pueblo, donde a través de ella se justifican asesinatos y matrimonios por conveniencia. Pero finalmente la culpa y el remordimiento quedan instalados en la población, justamente porque el crimen nunca tuvo castigo y ninguno de ellos fue capaz de evitarlo concretamente en las innumerables oportunidades que tuvieron. El autor implícito denuncia el peligro de carecer de una cultura sin compromiso ético y terminar siendo títeres de una sociedad perversa. Pero ¿cómo rebelarse ante este “fatal destino”? Eso implicaría rebelarse ante las leyes del gran Otro y buscar elecciones propias, desalienadas, justas y solidarias. Implicaría que cada miembro de la sociedad se haga responsable de las consecuencias desastrosas que puede acarrear el convertirse en cómplice de la maldad. Implicaría finalmente tener el valor de ser perseverante para soportar el escarnio, el maltrato y enfrentarse al gran Otro social, y ser infranqueables en el deber de cumplir hasta el final con el compromiso ético. “El deber ético es el de un verdadero despertar: no solo del sueño, sino del hechizo del fantasma que nos controla aún más cuando estamos despiertos” (Žižek, 2008: 67). Y esa es la propuesta que nos deja CMA: tomar partido a favor de la solidaridad, a favor de crear una nueva sociedad donde no sea el gran Otro el que imponga las leyes, sino que todos seamos parte de la creación de un verdadero acto ético como norma de vida.

3. 4. CMA como artefacto estético

Luego de los puntos señalados, sería pertinente abordar la siguiente pregunta: “¿Podemos admirar estéticamente algo que condenamos moralmente?” (Báez, 2003). Para afrontar esta pregunta primero tengamos en cuenta lo siguiente: ¿Cuál es el crimen mayor en CMA: la deshonra de Ángela Vicario o el asesinato de Santiago Nasar? CMA se configura como el intento del narrador de colocar la deshonra de Ángela Vicario como el elemento desencadenante de la crisis del orden social, cuya conmoción propicia el castigo de muerte para Santiago Nasar. Por esta razón es que el narrador está más interesado en encontrar las pruebas que declaren inocente a Santiago Nasar que repensar la idiosincrasia del pueblo. Es decir, al narrador lo que le interesa demostrar es que el crimen de Santiago Nasar fue inmerecido, pero en ningún momento condena al asesinato por causas del honor. La asume dentro de la legalidad de las costumbres del pueblo. Por lo que se infiere que tanto para el narrador como para los pobladores, la deshonra de Ángela Vicario es el verdadero crimen:

[...] un choque traumático, un acontecimiento que no puede integrarse en la realidad simbólica porque parece interrumpir la cadena causal normal. A partir de esa irrupción, incluso los hechos más corrientes de la vida parecen cargados con posibilidades amenazantes; la realidad cotidiana se convierte en pesadilla, pues ha quedado suspendido el vínculo “normal” entre causa y efecto. Esta apertura radical, esta disolución de la realidad simbólica, entraña la transformación de la sucesión legislada de los acontecimientos en una especie de secuencia sin ley, y por lo tanto atestigua un encuentro con lo real imposible, que se resiste a la simbolización. De pronto todo es posible, incluso lo imposible (Žižek, 2002: 103).

Siguiendo a Žižek, la deshonra de Ángela Vicario exigía una inmediata reparación para resimbolizarse, recuperar el equilibrio social y frenar así

cualquier posible amenaza. Esta es una de las funciones del narrador como historiador e investigador: “La presencia del detective garantiza de antemano la transformación de la secuencia sin ley en una secuencia legislada: en otras palabras, garantiza el restablecimiento de ‘la normalidad’” (Žižek, 2002: 103). Como hemos visto, la intención del narrador al escribir el texto de la crónica es legitimar el asesinato como castigo válido por la deshonra hacia Ángela Vicario, y la vez, como acto de honor producto de la fatalidad.

Ahora bien, volvamos a la pregunta inicial. Si en CMA el asesinato de Santiago Nasar es considerado solo como una sanción, ¿de qué manera configura la población este castigo?

Pensar el crimen a partir de esta interrupción ritual [de la magia y la sinrazón a partir de un asesinato], sugiere el crítico cultural Joel Black, supone reconocer la tendencia generalizada de la modernidad a tratar el asesinato y otras formas de la violencia extrema primariamente como actos estéticos, ligados a la sensibilidad y la experiencia de lo sublime, y no exclusivamente como actos morales, legales y/o físicos (14-15). Solamente la víctima, sugiere Black, experimentaría la realidad brutal del asesinato; el resto la contemplaría a distancia, a menudo como testigos fascinados que interpretan la violencia física como el epítome de la experiencia estética. Dentro de esa escena excepcional, el asesino deviene [en] una especie de artista performativo cuya obra se basa, no en la creación, sino en la posesión y aniquilación del cuerpo del otro (Nouzeilles, 2006: 310)⁴⁴.

Lo mismo sucede en CMA. Los pobladores nunca intervienen directamente en el asesinato de Nasar. Se asumen como asistentes de un espectáculo artístico macabro: “La gente que regresaba del puerto, alertada por los gritos, empezó a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen” (80). “La gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles” (84). Los pobladores son dominados también por la pasión malsana de asesinar a

⁴⁴ Los corchetes son nuestros.

Santiago Nasar. La diferencia solo es pragmática con los hermanos Vicario (todos sintieron el impulso homicida, pero solo los hermanos lo realizaron). En ese sentido el narrador pone énfasis en la descripción de los asesinos:

¿Qué debe hacer [el poeta]? Dirigir el interés hacia el asesino. Nuestra simpatía ha de estar con él (hablo, naturalmente, de una simpatía de compasión, una simpatía por la que podamos conocer sus sentimientos y entenderlos, no una simpatía de piedad o aprobación). En la persona asesinada toda agitación del pensamiento, todo flujo y reflujo de la pasión y la voluntad, quedan aplastados por un pánico sobrecogedor; el terror de la muerte inmediata golpea “con su maza de piedra”. En cambio, en el asesino —en un asesino por el cual puede interesarse un poeta— tiene que levantarse una gran tempestad de pasión —celos, ambición, venganza, odio— hasta crear dentro de él un infierno, y este es el infierno que debemos contemplar (Quincey, 1981: 155)⁴⁵.

Si bien es cierto que apreciamos el efecto artístico del asesinato de Santiago Nasar en el apasionamiento del pueblo y en la manera cómo el narrador va relatando progresivamente los detalles del crimen hasta el momento final donde describe detalladamente la forma aniquiladora en que los hermanos asesinan a Nasar, será más importante: “La finalidad última del asesinato considerado como una de las bellas artes es, precisamente, la misma que Aristóteles asigna a la tragedia, o sea ‘purificar el corazón mediante la compasión y el terror’” (Quincey, 1981: 56). Pero no solo la compasión y el terror será el efecto artístico —catártico— que buscará el autor implícito en el lector al desenmascarar la actitud perniciosa de la población que ha puesto por encima de la vida humana una “cuestión de honor”, sino que buscará justamente lo contrario: la toma de conciencia en el lector en pro de reivindicar como prioridad a la vida humana, conmoverlo y proponer la solidaridad y la responsabilidad guiada por la ética como nuevo modelo social.

⁴⁵ Los corchetes son nuestros.

3. 5. Trabajo de duelo

¿Cómo podría el pueblo superar la memoria literal sobre el asesinato de Santiago Nasar? Como mencionamos en el capítulo anterior, los personajes de CMA viven culposamente debido a que no han podido dejar atrás el recuerdo del crimen de Santiago Nasar, especialmente sus principales protagonistas, al punto de mezclar el presente con el pasado:

Los hechos del pasado y la ligazón del sujeto con ese pasado, especialmente en casos traumáticos, pueden implicar una fijación, un permanente retorno: la compulsión a la repetición, la actuación (*acting-out*), la imposibilidad de separarse del objetivo perdido. La repetición implica un pasaje al acto. No se vive la distancia con el pasado, que reaparece y se mete, como un intruso, en el presente. Observadores y testigos secundarios también pueden ser partícipes de esa actuación o repetición, a partir de los procesos de identificación con las víctimas. Hay en esa situación un doble peligro: el de un “exceso de pasado” en la repetición ritualizada, en la compulsión que lleva al acto, y el de un olvido selectivo, instrumentalizado y manipulado (Jelin, 2002: 14).

En CMA ocurre este fenómeno, el pueblo se encuentra en estado de eterna melancolía: “[...] el universo aparece empobrecido y vacío, en la melancolía es el yo mismo el propiamente desolado: cae bajo los golpes de su propia devaluación, de su propia acusación, de su propia condena, de su propio abatimiento” (Ricoeur, 2008: 101). En cada testigo, así como encontramos excusas, encontramos lamentaciones y reproches que son en realidad acusaciones de lo que no hicieron por impedir el crimen, imputaciones que van dirigidas desde su propia interioridad, así como también por parte de todos los pobladores, puesto que sus recuerdos literales son inconmensurables y toda nueva experiencia ha sido vedada. Es aquí donde Elizabeth Jelin propone el trabajo de duelo para superar este estado melancólico:

Para salir de esta situación se requiere “trabajar”, elaborar, incorporar memorias y recuerdos en lugar de re-vivir y actuar. En el plano

psicoanalítico el tema se refiere al trabajo de duelo. [...] En ese proceso, la energía psíquica del sujeto pasa de estar “acaparada por su dolor y sus recuerdos” y recobra su libertad y su desinhibición. [...] Implica poder olvidar y transformar los afectos y sentimientos, quebrando la fijación en el otro y en el dolor, aceptando “la satisfacción que comporta el permanecer con vida” (Jelin, 2002: 15).

En esta línea, CMA invita a su lector a repensar la novela buscando una alternativa: construir un camino donde los personajes encuentren la salida a sus recuerdos literales, ya que de esa manera extraeremos también las lecciones necesarias para actuar en el presente, en la memoria nuestra, construyendo una narración democrática y plural donde la comunicación sí sea efectiva:

En el plano colectivo, entonces, el desafío es superar las repeticiones, superar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/futuro. [...] Esto implica un pasaje trabajoso para la subjetividad: la toma de conciencia del pasado, “aprender a recordar”. Al mismo tiempo implica repensar la relación entre memoria y política, y entre memoria y justicia (Jelin, 2002:16).

Se trata de una apelación a la memoria “ejemplar”. Esta postura implica una doble tarea. Por un lado, superar el dolor causado por el recuerdo y lograr marginalizarlo para que no invada la vida; por el otro —y aquí salimos del ámbito personal y privado para pasar a la esfera pública— aprender de él, derivar del pasado las lecciones que puedan convertirse en principios de acción para el presente (Jelin, 2002: 58).

CMA, mediante la memoria ejemplar y con un compromiso ético sólido, nos convoca a repensar nuestra propia identidad cultural y las posibilidades de una integración nacional; solo así podremos tener la certeza de que llegará un tiempo en que podamos dejar atrás nuestras diferencias, podamos superar nuestros pasados traumáticos, aprender de ellos, y podamos actuar y elegir solidariamente, y así, crímenes como el de Santiago Nasar no volverán a reescribirse.

CONCLUSIONES

1. Los conceptos de testimonio, memoria y archivo muestran el proceso mediante el cual el narrador y el autor implícito construyen CMA. Por un lado, el narrador, empleando el discurso del poder, de la ley y de la tradición ritual-fatalista-machista del pueblo para escribir el texto de la crónica y legitimar su “verdad”. Y por otro lado, el autor implícito, deconstruyendo y mostrando el discurso del narrador para poner en evidencia a los verdaderos culpables del crimen.
2. Mediante el gran Otro perverso, el pueblo lleva a cabo el asesinato de Santiago Nasar, utilizando a los gemelos Vicario como instrumentos de su goce pernicioso, en complicidad con todos los pobladores. Asimismo, legitimará la inocencia de los asesinos y los cómplices, justificándolo todo en la tradición del pueblo. Lo que condicionará la conducta pasiva y servil de la población, así como también la conducta permisiva-interesada-oportunista de la ley municipal y del clero.
3. CMA muestra la forma en que actúa la perversión sobre el pueblo, imponiendo el destino de los pobladores, su manera de pensar, sus acciones, y la forma más conveniente para escribir su historia mediante una ética artificial, que a su vez, anulará al auténtico acto ético. Y los pobladores, asumiendo el papel de instrumentos del gran Otro, gozan

perversamente también, ya que pueden hacer el mal legitimados por la tradición, y no tener responsabilidad sobre sus actos.

4. El asesinato de Santiago Nasar como artefacto estético ofrece la posibilidad de apreciar en el crimen feroz contado a detalle un modelo para provocar en el lector no solo la compasión y el terror —efecto catártico—, sino también que tome partido por la vida humana, como prioritaria sobre el honor y la idiosincrasia de la comunidad.
5. Se pone en evidencia el discurso autoritario, así como la memoria colectiva-literal del pueblo mediante el análisis del proceso de reescritura del archivo de CMA. Podemos inferir que CMA emplaza al lector a repensar su identidad cultural, a actuar y elegir solidariamente en pos de una integración nacional, mediante el trabajo de duelo, la memoria ejemplar y el compromiso ético.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Dietris

2012 "Narratio odorum o el sentido del olfato en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez". En *Estudios de Literatura Colombiana* 30: 131-137.

"Aspectos generales de la obra".

1995 En Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Editorial Norma: 105-107.

ALFONSO, Vicente

2013 "El síndrome de Esquilo". En *El Siglo de Torreón*. México, 22 de julio.<<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/894609.el-sindrome-de-esquilo.html>>. 12 de enero de 2014, 14:00 horas.

ANDERSON, Lara y Mara FAVORETTO

2009 "La Historia impuesta y la ficcionalización de la Historia: estudio comparativo de dos obras publicadas bajo censura en la España de Franco y la Argentina del Proceso". En *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura* 2: 15-27.

ÁVILA, Pablo Luis

1983 "Una lectura de *Crónica de una muerte anunciada*". En *Casa de las Américas* 140: 28-40.

ASIAIN, Aurelio

1981 "Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada*". En *Vuelta* 58: 32-33.

AZETTI, Héctor

2006 "Gabriel García Márquez y una lectura posmoderna de la historia latinoamericana". Universidad Nacional del Nordeste. <<http://www.unne.edu.ar/unnevieja/Web/cyt/cyt2006/02->

Humanidades/2006-H-004.pdf>. 10 de febrero de 2014, 17:00 horas.

BÁEZ, Fernando

2003 "Thomas De Quincey: El crimen como hecho estético".
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/quincey.html>>. 02 de diciembre de 2013, 11:00 horas.

BAJTÍN, Mijaíl

1999 *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.

BENJAMÍN, Ana Teresa

2011 "A Bayardo se le acabó la historia". En *La Prensa*. Panamá, 30 de noviembre. <<http://www.prensa.com/impreso/panorama/bayardo-se-le-acabo-la-historia/43594>>. 27 de mayo de 2013, 16:00 horas.

BREINER-SANDERS, Karen E.

1989 "La dimensión histórico-cultural de la violencia en *Crónica de una muerte anunciada*". En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Berlín: 475-484.

BUXÓ, José Pascual

1998 "Las fatalidades de la memoria: *Crónica de una muerte anunciada*". En *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: "Cien años de soledad", treinta años después*. Santafé de Bogotá: 61-74.

CABALLERO WANGÜEMERT, María del Milagro

1983 "Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada*". En *Anales de Literatura Hispanoamericana* 12: 181-188.

CAILLAUX ZAZZALI, Jorge

1981 "Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada*". En *Debate* 9: 93-94.

CAÑIZO, José A. del

1981 "Notas de lectura". En *El ciervo* 364: 42.

CAMACHO DELGADO, José Manuel

2006 "Crónica de una muerte anunciada. La reescritura de la Historia". En *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*. Alicante: Universidad de Alicante: 51-80.

CARRILLO, Germán D.

1983 "Crónica de una muerte anunciada, de G. García Márquez. Reportaje, profecía y recuento". En *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Hispamérica*, Baltimore: 77-83 [book 2].

CAVALLARI, Héctor Mario

1984 "Gabriel García Márquez y el descentramiento de la memoria: apuntaciones en torno de *Crónica de una muerte anunciada*". En *Dispositio* 24-26: 199-207.

1985 "Ficción, testimonio, representación". En *Semiosis* 14-15: 110-122.

CERTEAU, Michel de

1993 *La escritura de la Historia*. México: Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana.

CHATMAN, Seymour

1990 *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.

CHOE, Sara

2011 "*Crónica de una muerte anunciada*: el espejismo del 'destino' como dispositivo para personalizar la tragedia". En *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra: 87-99.

CLARK, Stella T.

1989 "Testimonio, historia y ficción: *Crónica de una muerte anunciada* y *Las muertas*". En *Texto Crítico* 40-41: 21-29.

COBO BORDA, J. G.

1981 "*Crónica de una muerte anunciada*, la nueva novela de Gabriel García Márquez". En *Eco* 234: 605-612.

CONCHA, Jaime

1983 "Entre Kafka y el evangelio". En *Araucaria* 21: 105-109.

CORNEJO POLAR, Antonio

1981 "Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada*". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 13: 140-142.

CRUZ LEAL, Petra Iraides

1990 "*Crónica de una muerte anunciada*: Pluralidad y restricción de datos". En *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica* 13: 125-134.

DEL-RÍO, Marcela

1993 "El epígrafe revelador clave para acercarse a la parábola de la *Crónica de una muerte anunciada*". En *Confluencia*, 2: 81-99.

DELGADILLO MARTÍNEZ, Emiliano

2012 "La palabra contra el olvido. Burla y defensa de la escritura en *Crónica de una muerte anunciada*". En *Cultura, hoy mañana y siempre*. 30 de junio. <<http://www.siempre.com.mx/2012/06/la-palabra-contra-el-olvido-burla-y-defensa-de-la-escritura-en-cronica-de-una-muerte-anunciada>>. 30 de diciembre de 2012, 22:00 horas.

DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo

1987 "Sub rosa: La verdad fingida de *Crónica de una muerte anunciada*". En *Hispanic Review* 4, Autumn: 425-440.

DÍAZ REYES, Raquel.

2011 "Sentencia de muerte: el inevitable destino de Santiago Nasar en *Crónica de una muerte anunciada*". En *Publicaciones Didácticas* 14: 101-106.

DORRA, Raúl

2000 *Hablar de literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.

DUEÑAS MARTÍNEZ, Antonio

1981 "Lectura de *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez". En *Cruz Ansata* 4. Universidad Central de Bayamón. Puerto Rico. <<http://www.antonioduenas.es/publicaciones/Cronica-muerte-anunciada.html>>. 25 de octubre de 2012, 12:30 horas.

- DUFFY, Quinn
2005 "La certeza de la incertidumbre: la fatalidad en *Crónica de una muerte anunciada*". En *Hipertexto* 1: 102-104.
- EYZAGUIRRE, Luis
1994 "Rito y sacrificio en *Crónica de una muerte anunciada*". En *Inti: Revista de literatura hispánica* 39: 37-45.
- FOCK, Ignac
2010 "El fatalismo y fatalidad a través de la técnica narrativa en la *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez". En *Verba Hispánica* 18: 199-212.
- FRANKEN, Clemens
1996 "La búsqueda de la realidad en la narrativa anti-detectivesca *La promesa* (Dürrenmatt), *La calera* (Bernhard), *La muerte y la brújula* (Borges) y *Crónica de una muerte anunciada* (García Márquez)". En *Letras comunicantes: Estudios de Literatura Comparada*: 249-280.
- GAMBOA, Santiago
1981 "Prólogo". En *Crónica de una muerte anunciada*. Madrid: Biblioteca El Mundo.
- GAMBARTE, Eduardo Mateo
2006 "Las trampas del relato o la fatalidad como coartada en *Crónica de una muerte anunciada*". En *Cuadernos del Marqués de San Adrián* 4:285-326.
<<http://www.qinnova.es/redir/uned/publicaciones/humanidades/revista4-articulo9.pdf>>. 22 de abril de 2013, 16:00 horas.
- GARCÍA DUSSÁN, Eder
2002 "El disfraz de Santiago Nasar y la culpa del pueblo". <<http://www.freewebs.com/edergarcia/SL2.htm>>. 13 de diciembre de 2012, 22:00 horas.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel⁴⁶
1981a "El cuento del cuento". En *El País*. Madrid, 26 de agosto: 7-8.

⁴⁶ Con la intención de ordenar cronológicamente las obras de García Márquez, cito en el lado derecho y entre corchetes el año de la primera edición de sus textos; y en el izquierdo, el año de las ediciones consultadas para propósitos de esta tesis.

- 1981b "El cuento del cuento (conclusión)". En *El País*. Madrid, 2 de septiembre: 9-10.
- 1981c "Los idus de marzo". En *El País*. Madrid, 30 de septiembre. <http://elpais.com/diario/1981/09/30/opinion/370652412_850215.html>. 19 de mayo de 2014, 18:00 horas.
- 1984 *El otoño del patriarca*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra [1975].
- 1985 *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra [1985].
- 1993 *El coronel no tiene quien le escriba*. Madrid: Alianza Editorial [1961].
- 1997 *La mala hora*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma [1962].
- 1999 *Cuentos 1947-1992*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma [1999].
- 2002 *La hojarasca*. 9ª edición. Bogotá: Editorial La Oveja Negra [1955].
- 2002 *Crónica de una muerte anunciada*. 3ª edición. Colección cara y cruz. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma [1981].
- 2002 *Vivir para contarla*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma [2002].
- 2007 *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. Bogotá: Santillana Ediciones Generales [1967].

GARCÍA QUINTERO, Felipe

- 2007 "Intertextualidad e interculturalidad en *Crónica de una muerte anunciada*". En *Poslit. Revista Electrónica de Literatura y Pensamientos Latinoamericana*. Chile.
<<http://www.ilcl.poslit.ucv.cl/html/numdos/articulogarciaquintero.html>> 20 de diciembre de 2012, 22:00 horas.

GEERTZ, Clifford

- 1994 *Conocimiento local*. Barcelona: Ediciones Paidós.

GIRARD, René

- 1983 *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- 1997 *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Editorial Gedisa.

GOLBERG, Edila Paz

- 2008 "Enfoque analítico de la obra de Gabriel García Márquez". Tesis para obtener el título profesional de Doctor en Literatura. Salamanca: Universidad de Salamanca.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto

- 2000 *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

IBAÑEZ, Agustina

2008 "Las posibilidades de una crónica imposible: acerca de *Crónica de una muerte anunciada*". En *Espéculo* 40. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/cronigm.html>>. 25 de septiembre de 2012, 08:00 horas.

JELIN, Elizabeth.

2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

JITRIK, Noé

1995 *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

JOSET, Jacques

1984 *Gabriel García Márquez, coetáneo de la eternidad*. Ámsterdam: Rodopi.

KAUFMAN, Susana Griselda

1998 *Sobre violencia social, trauma y memoria*. <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/GKauffman.pdf>>. 17 de mayo de 2013, 20:00 horas.

LARA SALIVE, Patricia

2011 "La justicia llega... demasiados años después". En *El Espectador*. Bogotá, 20 de octubre. <<http://www.elespectador.com/impreso/opinion/columna-306650-justicia-llega-demasiados-anos-despues>>. 27 de mayo de 2013, 16:00 horas.

LEMAITRE, Monique J.

1986 "Identidad cultural en *Crónica de una muerte anunciada* de G. G. Márquez". En *Texturas. Ensayos de Crítica Literaria*. México, D. F.: Oasis: 83-89.

LÓPEZ DE MARTÍNEZ, Adelaida

1981 "Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada*". En *Chasqui* 2-3: 70-72.

MACEDO, Gloria

2007 "Historia y memoria en *Crónica de una muerte anunciada* y *Cien años de soledad*". En *El Hablador* 14.

<http://www.elhablador.com/est14_macedo1.html>. 30 diciembre de 2012, 20:00 horas.

MALLET, Brian J.

1983 "El ajeno albedrio: *Crónica de una Muerte Anunciada* y su contexto ibérico". En *Eco* 259: 27-41.

MARCH, Kathleen N.

1983 "*Crónica de una Muerte Anunciada*: García Márquez y el género policíaco". En *Inti: Revista de literatura hispánica* 16-17: 61-70.

MARCOS, Juan Manuel

1982 "García Márquez y el arte del reportaje: de Lukács al 'postboom'". En *Inti: Revista de literatura hispánica* 16.
<<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss16/15>>. 14 de diciembre de 2012, 14:00 horas.

MARTIN, Gerald

2011 Gabriel García Márquez: una vida. Barcelona: Debolsillo.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy

1996 "Historia y ficción: dos paralelas que se tocan." *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Karl Kohut (Editor). Frankfurt: Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstatt: 89-99.

1999 "Mito, historia y ficción en América Latina". En *Centro Cultural del BID* (Banco Interamericano de Desarrollo) 32: 1-14.

2004 "Ficción, historia, periodismo: límites y márgenes". En *Telar, Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán), año I, 1.
<<http://www.filo.unt.edu.ar/rev/telar/revistas/1/1.pdf>>. 17 de mayo de 2013, 20:00 horas.

2005 "Ficciones verdaderas". En *Letras Libres* 46: 42-47.

MEJÍA DUQUE, Jaime

1981 "La obstinación maravillosa". En *Gato encerrado* 8: 23-26.

MÉNDEZ RAMÍREZ, Hugo

1990 "La reinterpretación paródica del código de honor en *Crónica de una muerte anunciada*". En *Hispania* 4: 934-942.

- MENDOZA, Plinio Apuleyo y Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ
1998 *El olor de la guayaba*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma.
- MENDOZA, Raúl
2011 "El crimen que Gabo no inventó". En *La República*. Lima, 16 de octubre. <<http://www.larepublica.pe/16-10-2011/el-crimen-que-gabo-no-invento>>. 27 de mayo de 2013, 16:00 horas.
- MILLONES FIGUEROA, Luis
1989 "La estructura de la novela policial a propósito de *Crónica de una muerte anunciada*". En *Diálogo 1. Literatura*: 87-92.
- MOCEGA-GONZALEZ, Esther P.
1987 "La mecánica de los triángulos históricos y la trampa del círculo en *Crónica de una muerte anunciada*". En *Revista Iberoamericana* 141: 807-822.
- MORENO, Fernando
1981 "Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada*". En *Araucaria de Chile* 15: 209-211.
- MUÑOZ, Willy Oscar
1983 "Sexualidad y religión: crónica de una muerte esperada". En *Inti: Revista de literatura hispánica* 16-17: 95-109.
- NOS LIOPIS, Jaime
2000 "*Crónica de una muerte anunciada*: creatividad y elaboración". <<http://www.sepypna.com/documentos/articulos/nos-cronica-muerte-anunciada.pdf>>. 20 de mayo de 2013, 15:00 horas.
- NOUZEILLES, Gabriela
2006 "Asesinatos por sugestión: ética, histeria y transgresión". En *The Colorado Review of Hispanic Studies* 4: 309-325.
- ORDOÑEZ, Montserrat
1981 "Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada*". En *Caravelle (Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien)* 4: 187-190.
- OTERO, Diego

2001 "Infierno grande". Suplemento *El dominical* de *El Comercio*. Lima, 20 de octubre: 4.

PALENCIA-ROTH, Michael

1989 "*Crónica de una muerte anunciada*: el Anti-Edipo de García Márquez". En *Revista de Estudios Colombianos* 6: 9-15.

PIGLIA, Ricardo

2001a *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.

2001b "Tres propuestas para el próximo milenio". En *Casa de las Américas*.
<<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/222/piglia.html>>. 18 de mayo de 2013, 16:00 horas.

QUINCEY, Thomas de

1981 *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Barcelona: Bruguera.

RABELL, Carmen

1985 *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*. Santiago de Chile: Instituto Profesional del Pacífico.

RAMA, Ángel

1982 "La caza literaria es una altanera fatalidad".
<<http://palabramaldichas.blogspot.com/2008/05/la-caza-literaria-es-una-altanera.html>>. 24 de septiembre de 2012, 19:30 horas.

RENJEL, Daniela

2010 "La configuración de un deseo".
<<http://www.trestribuscine.com/urbandina/2011/disfonia/la-configuracion-de-un-deseo>>. 25 de septiembre de 2012, 08:00 horas.

REYES, Graciela

1983 "*Crónica de una muerte anunciada* y la fatalidad del escritor". En *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Argentina Santa María de los Buenos Aires* 9: 87-92.

RICOEUR, Paul

2008 *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- ROCA, Julio y Camilo CALDERÓN
1981 "García Márquez lo vio morir". En *Magazín del día*. Bogotá, 26 de abril de 1981: 52-60, 108-109.
- RODRÍGUEZ, Aleida Anselma
1986 "La violencia intertextual en *Crónica de una muerte anunciada* y *Relación de Omagua y Dorado*". En *Discurso literario. Revista de Temas Hispánicos* 2: 429-437.
- RODRÍGUEZ MANCILLA, Fernando
2006 "Sobre la escritura en *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez". En *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 2: 299-306.
- ROHNER, Melanie y Christian DURISCH ACOSTA
2007 "*Crónica de una muerte anunciada* o el *bestseller* de calidad literaria". En *Boletín Hispánico Helvético* 10: 131-147.
- SALDIVAR, Dasso
1982 "*Crónica de una muerte anunciada* o la reificación fatalista de la libertad". En *Nuevo Hispanismo*, Madrid: 215-226.
- SARLO, Beatriz
2007 "Política, ideología y figuración literaria". En Beatriz Sarlo. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina: 327-355.
- SEMANA
2007 "La verdadera historia". En *Semana*. Bogotá, 13 de octubre. <<http://www.semana.com/gente/articulo/la-verdadera-historia/88772-3>>. 27 de mayo de 2013, 16:00 horas.
- SILVA, Armando
1998 "Saber y goce en *Crónica de una muerte anunciada*". En *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: "Cien años de soledad", treinta años después*, Santafé de Bogotá: 19-30.
- SOLOTOREVSKY, Myrna
1984 "*Crónica de una muerte anunciada*, la escritura de un texto irreverente". En *Revista Iberoamericana* 128-129: 1077-1091.

TODOROV, Tzvetan

2008 *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós.

UBILLUZ, Juan Carlos

2006 *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

VALENCIA GOELKEL, Hernando

2002 "¿Qué sabía Santiago Nasar". En *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Grupo Editorial Norma: 17-26.

WHITE, Hayden

2003 *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Ediciones Paidós.

ZANDER, Hanna

2012 "El incesto en *Crónica de una muerte anunciada*". Tesina. Suecia: Uppsala Universitet.

WHITE, Hayden

2003 *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Ediciones Paidós.

ŽIŽEK, Slavoj

2002 *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

2008 *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.